IL CODICE MAGLIABECHIANO

cl. XVII. 17

CONTENENTE

NOTIZIE SOPRA L'ARTE DEGLI ANTICHI E QUELLA DE' FIORENTINI DA CIMABUE A MICHELANGELO BUONARROTI,

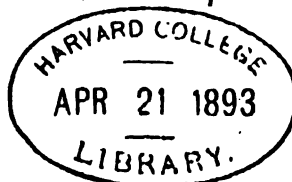
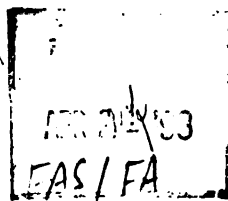
SCRITTE DA

ANONIMO FIORENTINO.

HERAUSGEGEBEN UND MIT EINEM ABRISSE ÜBER DIE FLORENTINISCHE KUNSTHISTORIOGRAPHIE BIS AUF G. VASARI VERSEHEN

VON

CARL FREY.

BERLIN.
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG.
1892.

Introduzione.

Die in der Nazionalbibliothek zu Florenz (Classe XVII Nr. 17) aufbewahrte Handschrift eines ungenannten Florentiners aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Nachrichten über Kunst und Künstler des Alterthumes wie der Neuzeit von Giovanni Cimabue bis Michelangelo Buonarroti hat vielfach das Interesse der Kunsthistoriker erweckt. Baldinucci, Gaye, H. Grimm, dann Milanesi, Janitschek, Strzygowsky, Wickhoff, jüngst von Fabriczy u. a. m. haben sie eingesehen, z. Th. auch Einzelheiten daraus veröffentlicht. Grössere Textabschnitte erschienen seit 1885 in meiner Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's Band II, III und IV. Nunmehr biete ich die längst von mir versprochene Gesammtausgabe des Autors mit ausführlichem Kommentar und einem Abrisse über die Entwicklung Florentinischer Kunsthistoriographie. Wenn diese Sommer 1890 in Druck gegebene Edition bis jetzt sich hingezogen hat, so lag der Grund hierfür in der Fülle meiner Berufsgeschäfte und anderen Arbeiten, aber auch in äusseren Hindernissen wie z. B. in dem Ausstande der Drucker und in den recht erheblichen Schwierigkeiten bei der Kommentirung wie Drucklegung des Bandes. Der Verlagsbuchhandlung gebührt aber warme Anerkennung für die nicht rastende Sorgfalt und Mühwaltung, mit der sie zum Gelingen des Werkes nicht unwesentlich beigetragen hat.

Meine Ausgabe zerfällt in vier Abschnitte: 1) Parte I die antike Kunst; 2) Parte II die florentinische; 3) die Aggiunte dell' autore; 4) der Kommentar. Die Zwekmässigkeit solcher Eintheilung leuchtet ein. Was die formale Seite der Ausgabe anlangt, so ist sie nach den bewährten Grundsätzen erfolgt, die von mir im Vorworte zu den Vite Michelangelo's aufgestellt und von den Fachgenossen so beifällig aufgenommen worden sind.*) Abweichungen, welche die Eigenart des Originaltextes bedingt hat, sind in den Noten angemerkt worden. Eine Gliederung des Stoffes in Kapitel ging nicht an. Doch sind die einzelnen Abschnitte in Parte Prima durch den Druck, Abbrechen der Reihen u. s. w. kenntlich gemacht worden, in Parte Seconda durch Ueberschriften, die, wo nicht das Gegentheil gesagt ist, sämmtlich von mir herrühren. Für die zahlreichen sachlichen wie formalen Missverständnisse des Autors sind Berichtigungen und Ergänzungen nöthig geworden, die ich theils mit kursiver Schrift in runden Klammern dem Texte an entsprechender Stelle, theils bei grösserer Ausdehnung dem Anhange (Abschnitt IV) einverleibt habe. Ueberflüssiges ist in eckige Klammern gekommen. Die verschiedenen Korrekturen, redaktionellen Versuche und Umänderungen des Autors, seine Vorarbeiten und Nachträge, wie z. B. Excerpte aus florentinischen Litteraturdenkmälern habe ich in den Anhang gesetzt. Ausgenommen davon und dem Texte beigefügt worden sind

*) Wenn ich in philologischer Hinsicht besonders streng gewesen bin und jede formale Abweichung notirt habe, so ist das mit Rücksicht darauf, dass die modernen Editionen in unserer Disciplin in dieser Hinsicht recht mangelhaft sind und die grösste Willkür zeigen, geschehen. Der Kunsthistoriker soll auch philologisch geschult sein. Dass darin nicht das eigentliche Wesen der Kunstwissenschaft besteht, weiss ich ganz genau, aber auch, dass es nicht im Bilderkatalogisiren und -Bestimmen liegt.

die Stücke, welche wesentliche sachliche Ergänzungen bieten, wie z. B. die Erzählung des „cavaliere" von Lionardo und Michelangelo, oder auf die Entstehung und die Quellen der Compilation Licht zu werfen geeignet sind, wie z. B. die Inhaltsangabe aus dem libro di Antonio Billi, das Excerpt aus Landin u. dergl. Die zahlreichen Randbemerkungen des Verfassers sind als Fussnoten unter den Text gekommen.*) Die Einfügung von Parallelstellen aus anderen Autoren wie Ghiberti, Manetti, Billi und Vasari unterblieb einmal mit Rücksicht auf den Umfang des Bandes, der schon durch den Kommentar sehr angeschwollen ist, sodann weil die meisten Quellen ja gedruckt vorliegen, z. B. in meiner Sammlung ausgewählter Vite Vasari's oder in dem zur Ergänzung und gleichzeitig mit dieser Ausgabe veröffentlichten libro di Antonio Billi.**) Der Kommentar, welcher ohne meine Publikation Billi's unverständlich sein würde, enthält die quellenkritische Analyse, die ich bis in's Detail durchzuführen bestrebt war, dann Abhandlungen über Stil und Datirung von Werken der Hauptmeister der Kunst (wie z. B. von Giotto, Maso, Stefano Fiorentino und Giottino, Ghiberti, Donatello, Nanni di Banco etc.), und über Streitfragen der

---

*) Mit alleiniger Ausnahme derjenigen des ersten Stückes der Aggiunte (Theil III), welche angemessen rechts am Rande vermerkt sind.

**) Meine Absicht war, die von X benutzten Sätze aus dem libro Billi, das ich seit 1887 kenne, zumal da es nicht im Originale, sondern nur in späten Kopien vorliegt, im Kommentare nach der Textfolge bei X (also vielfach zerpflückt) mitzutheilen. Allein die Unzulänglichkeit der inzwischen erfolgten Ausgabe Billi's durch Herrn v. Fabriczy bestimmte mich, diese Schriftquelle in einem besonderen Bändchen parallel mit dem codice Magliabechiano und unter beständiger Berufung auf dessen Text zu veröffentlichen. Im vorliegenden Bande habe ich dieses libro di Antonio Billi kurz „Billi" genannt. Der Verlagsbuchhandlung gebührt mein Dank dafür, dass sie trotz der erheblichen Mehrkosten in diese Abweichung von dem ursprünglichen Programme gewilligt hat.

italiänischen Kunstgeschichte, soweit sie mir ein wesentliches Interesse zu haben schienen. Dafür habe ich meine archivalischen Excerpte benutzen können. Vielfach werden Wiederholungen begegnen, die aber unvermeidlich gewesen sind. Es galt an einer Reihe besonders prägnanter Beispiele die Eigenschaften, Quellen und Entstehung der Arbeit des Anonymus zu erläutern. Dabei nüancirten sich die einzelnen Beobachtungen, wurden reicher gestaltet und ergänzt, kaum eine verworfen. Aus ihnen allen habe ich am Ende des Abrisses über die florentinische Kunsthistoriographie eine Gesammtcharakteristik unseres Schriftstellers zu entwerfen versucht. Aber dem Leser dieses Abrisses werden auch bei der Schilderung der einzelnen Erscheinungen der kunstbiographischen Litteratur Wiederholungen auffallen. Auch dies konnte ich nicht verhindern. Meine Untersuchungen haben gezeigt, dass fast alle Kunstschriftsteller von Florenz von einer lebendigen, aus verschiedenen Quellen erwachsenen litterarischen Tradition abhängig gewesen sind, und nur wenige eine gewisse Selbständigkeit dieser gegenüber zeigen. Daraus folgten eine Stätigkeit des litterarischen Betriebes in der Kunsthistoriographie, wie sie nirgends in dieser Intensität zu finden sein möchte, die Ausbildung eines bestimmten Schriftstiles und eines Repertoires von Kunstausdrücken, endlich die relative Eleganz und Vollendung dieser Litteraturgattung. Es waren aber damit auch Uebelstände verbunden, nämlich in sachlicher Beziehung: Der Nachfolger schrieb, besonders im 15. Jahrhundert, regelmässig ohne Kritik den Vorgänger ab; eine Fülle von Quellen, Anecdoten, Fehlern und Einseitigkeiten wurden mitgeschleppt, und nur selten die Augen geöffnet und eigene Beobachtungen verzeichnet. Die gesammte Produktion entsprang mehr litterarischen denn gelehrten und historisch-aesthetischen Interessen. Daher die Gleichförmigkeit des Aussehns, die vielfachen Wiederholungen.

Die benutzte Litteratur*) und die Abkürzungen sind in der Uebersicht p. 139. sowie im Kommentare gehörigen Ortes verzeichnet worden. Versehen, welche trotz sorgfältigster Durchsicht und mehrfachen Stichproben dennoch stehen und im Anhange unverbessert geblieben sein mögen, bitte ich zu entschuldigen, desgleichen auch die sachlichen Irrthümer, denen ich verfallen sein sollte. Denn zum ersten Male liegt hier eine systematische quellenkritische Analyse grösseren Stiles vor, wie solche in der Geschichtswissenschaft längst üblich sind, dort auch einen gewissen methodischen Betrieb gezeitigt haben, in der Kunstwissenschaft aber nicht. Die Nothwendigkeit zu solchem Vorgehen war klar, aber auch dass ich ohne rechte Hilfsmittel und Vorarbeiten vielfach bei der Sprödigkeit der Materie zu Hypothesen meine Zuflucht nehmen musste, die, wie ich mir durchaus bewusst bin, nicht überall sich bewähren werden. Möge man wenigstens den redlichen Willen zur Lösung der vielen Probleme anerkennen und durch recht rege Nachfolge die Sache fördern.

Vasari's Künstlerbiographien sind die vornehmste und trotz aller Schwächen ihres Verfassers unentbehrliche schriftliche Grundlage der neueren Kunstgeschichte, wie die Periegese des Pausanias — Reisehandbuch ist es genannt worden — oder die Encyklopädie des älteren Plinius — Conversationslexikon — für die archaeologische Forschung. Doch würde es unrichtig sein, wollte man Vasari jenen beiden

---

*) Nur die wichtigsten Werke sind benutzt worden, ein Eingehen auf Einzelheiten war bei diesem Schriftsteller überflüssig. Für die antike Kunst habe ich Adriani's lettera an Vasari herbeigezogen, schon um die Fortschritte der Erkenntniss in Betreff der philologischen Textkritik wie ästhetischen Würdigung der Denkmäler, (die recht gering waren), aufzuweisen. Aus dem gleichen Grunde ist auch Vasari im modernen Theile, doch nicht durchgehends, berücksichtigt worden.

antiken Schriftstellern gleich stellen. Das Alterthum hat vielmehr nichts nach Umfang und Anlage Aehnliches hervorgebracht. Endzweck der quellenkritischen kunstgeschichtlichen Forschung ist, Vasari's Werk nach allen Richtungen zu analysiren. Aber auch das ist zu sagen, dass die neuere Kunstwissenschaft von diesem Ziele noch weit entfernt ist. Die Urtheile über unseren Hauptschriftsteller schwanken durchaus. Gelobt auf der einen Seite, getadelt von anderer, hier einfach verworfen, dort ausschliesslich anerkannt, an dritter Stelle mit einer gewissen eklektischen Unsicherheit verwerthet, hat Vasari ein marmornes Denkmal von seiner dankbaren Vaterstadt, auch eine Legion italiänischer Ausgaben seiner Vite erhalten, die sämmtlich so ungenügend sind wie die deutsche Uebersetzung derselben, aber keine gründliche, streng systematische Behandlung wie z. B. Pausanias in den Arbeiten von Kalkmann, Gurlitt u. a., Plinius in denen von Sillig, Brunn, Detlefsen u. a. m. Es fehlt, gelegentliche Äusserungen und Charakteristiken in anderem Zusammenhange abgerechnet,*) an einer wissenschaftlichen Untersuchung der Biographien nach Entstehung, Quellen und Werth, nach der Persönlichkeit und den Absichten des Verfassers. Vor allem die eigenartige Sprache Vasari's (in beiden Ausgaben), das Produkt sowohl seiner Individualität wie, in noch höherem Maasse, jener langen Tradition in Florenz, seine eigenartige Technik, was die Mittel der Darstellung und Beurtheilung, die Kompositionsweise u. s. w. anlangt, sind bisher unerörtert geblieben. Es fehlt an einer Vergleichung der Vite mit den früheren spärlichen und zahlreichen gleichzeitigen Erscheinungen verwandten Inhaltes, soweit die letzteren Anspruch auf Selbständigkeit haben, nicht erst

---

*) Z. B. von H. Grimm im Leben Raffael's und Michelangelo's, von mir im II. Bande der Vasariausgabe.

durch das Beispiel des Aretiners hervorgerufen und inhaltlich wie formal bestimmt worden sind. Es fehlt endlich vor allem an einer Darstellung von dem Werden und Fortgange der Kunsthistoriographie im Mittelalter und in der Renaissance bis zu ihrem Höhepunkte, den Künstlerbiographien Vasari's von 1550/68, etwa in der Art der historischen Quellenkunden von Wattenbach-Lorenz.*)

Die Lösung dieser einmal erst skizzirten Aufgaben wäre für den Augenblick z. Th. wohl noch zu früh. Dazu bedürfte es zuvor der Veröffentlichung einer noch grösseren Fülle von Quellenmaterial. Meine eigenen Forschungen auf diesem Gebiete sind aus naheliegenden Gründen noch nicht abgeschlossen. Um nur eines zu erwähnen, müsste vorher der Handschriftenbestand der Nazionale zu Florenz auf kunsthistorische Aufzeichnungen hin kritisch gesichtet und geprüft werden. Aber ich biete in der vorliegenden Ausgabe eine nothwendige Vorarbeit zu jener umfangreicheren und schwie-

---

*) Die Litteraturgeschichten behandeln dieses Gebiet gewöhnlich nicht. Tiraboschi ist hier nicht zu rechnen. An die in dieser Beziehung wiederholt für die Grimmstiftung gestellte Preisausgabe der hiesigen Universität hat sich Niemand gewagt. — Es soll nicht verkannt werden, dass die neueste Forschung mit grossem Erfolge sich mit den Quellenschriften der neueren Kunstgeschichte beschäftigt hat. Zahlreiche Texte theoretischen, historisch-biographischen, topographischen u. s. w. Inhaltes sind in mehr oder minder guten Ausgaben veröffentlicht. Für Vasari ist auch auf eine Menge von Vorlagen hingewiesen worden, z. B. auf seine intime Kenntniss der gesammten florentinischen Litteratur, Historie und Tradition, die bei einem so innig mit Florenz verwachsenen Schriftsteller nicht wohl anders zu erwarten ist. Man weiss, Vasari hat die Schriften Ghiberti's, Manetti's, Condivi's, die Ricordi Ghirlandajo's, Raffael's etc. eingesehen. Strzygowsky glaubte, als eigentliche Quelle der Vite einen codex der Vaticana entdeckt zu haben, der sich bei genauerer Nachprüfung aber als ein aus jenen erst abgeleitetes werthloses Machwerk entpuppte. Trotz alledem bleiben die oben formulirten Forderungen zu Recht bestehen.

rigeren Vasarianalyse und in dieser Introduktion den Versuch einer Uebersicht über die Entwicklung der kunsthistorisch-biographischen Litteratur von Florenz, wie sie sich meiner Ansicht nach in den wichtigsten Erscheinungen bis zu Vasari vollzogen hat, und mit besonderer Berücksichtigung der Stellung, die die Compilation des Anonymus Magliabechianus in dieser Reihe einnimmt.*)

Die Florentinische Kunsthistoriographie bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

Das frühe Mittelalter bis 1300.

Eine organische Geschichte der antiken Kunst hat das Alterthum nicht hervorgebracht. Aristoteles, der einzige, welcher das vielleicht hätte vollbringen können, war dazu nicht mehr gekommen; ebensowenig die byzantinischen Gelehrten und Encyklopädisten des Mittelalters trotz der regen philologisch-historischen Thätigkeit, die im Rhomaeerreiche und vor allem in Ostrom herrschte und in der glänzenden Gestalt eines Photius den Höhepunkt erreicht hatte. Zwar haben die Alten eine Fülle von schriftlichen Nachrichten über Künstler und Kunstwerke und besonders von Kunsturtheilen hinterlassen. Zu einer umfassenden, Ursprung und Entwicklung der Kunst oder wenigstens Leben und Werke der Künstler in chronologischer Folge in Griechenland und Rom charakterisirenden Verarbeitung — von den übrigen Kulturstaaten am Mittelmeerbecken ganz zu schweigen — ist es nicht gekommen. Erst seit dem 15. Jahrhundert, mit Erfolg seit Winckelmann beginnen die Versuche, mit Hilfe

*) Ausdrücklich erkläre ich, dass Vollständigkeit für jetzt nicht beabsichtigt ist. Stehen erst die Hauptmomente der Entwicklung fest, soll diese erstrebt und die europäische Kunsthistoriographie überhaupt, die von der italiänischen ja meistentheils abhängt, behandelt werden.

einer eindringlichen Hermeneutik der disjecta membra der schriftlichen Ueberlieferung wie auch besonders der erhaltenen Denkmäler eine Lehre wie Geschichte der antiken Kunst aufzubauen.

Die schriftliche Ueberlieferung der Alten ist nun wesentlich dreifacher Art: Einmal die Arbeiten von Künstlern über ihre Kunst — theoretische Abhandlungen wie die Schriften Vitruv's, die (nicht mehr vorhandenen) des Apelles (für seinen Schüler Perseus) und Parrhasios, Antigonus und Xenocrates u. s. w. Sodann historisch-biographische Nachrichten aller Art (die Inschriften eingeschlossen) über Künstler und ihre Thätigkeit. Endlich die Schriften der Topographen und Periegeten über künstlerisch merkwürdige Orte und Monumente. Die besten Vertreter dieser Gattung sind der verschollene Polemon, Pausanias u. a. Den beiden ersten Gruppen gemeinsam rechne ich die Erwähnungen und Urtheile über einzelne Künstler wie Schulen und Kunstwerke bei Alexandrinern und Byzantinern in Dichtern, Rhetoren, Sophisten u. dergl., allen dreien die Encyklopädisten wie Varro, Plinius und deren Fortsetzer hinzu.

Die Masse der künstlerischen und kunsthistorischen Ueberlieferung übernahm das Mittelalter, wenngleich dem Stoffe nach in einer ständig wachsenden Beschränkung. Denn das Zurücksinken des Abendlandes in die primitiven Zustände einer bäuerlichen Kultur wurde nicht nur der eigenen Produktion verderblich, sondern bewirkte auch eine allmähliche Versandung der Quellen antiken Geisteslebens. Zwar fand das letztere, wenigstens das Hellenische in vollem Umfange im oströmischen Reiche bis zu dessen Untergange eine ununterbrochene intensive Pflege und Weiterentwicklung und bethätigte siegreich immer auf's neue an Orientalen, Slaven und Abendländern seine civilisatorische Macht; aber die Bande zwischen Osten und Westen wurden immer spärlicher und schlaffer und rissen endlich mit dem Untergange der

Staufer und des Universalimperiums im alten Sinne gänzlich ab.*) Verhältnissmässig nur wenige Autoren der klassischen Litteratur hatten sich schliesslich in die christliche Kultur von Westeuropa hinübergerettet und wurden daselbst in Klöstern meist in usum scholarum gelesen, kopirt und kommentirt, ohne dass für dieselben eine Vermehrung des Bestandes oder auch nur eine Erhaltung ihrer textlichen Ueberlieferung eingetreten wäre. Ja der herrschende Autoritätsglaube des Mittelalters, bedingt vielleicht durch das eigenartige Streben an Stelle subjektiver Willkür und individueller Erfindung allgemeingültige Normen, Typen gleichsam für die verschiedenen Gebiete menschlicher Thätigkeit zu stabiliren, in Kunst, Religion, im Denken, Staat u. a. m., führte dazu, z. B. Bildung und Unterricht auf ganz bestimmte Disciplinen (Trivium und Quadrivium), die Lektüre auf wenige Klassiker zu beschränken und diese mit gradezu kanonischem Ansehn zu umkleiden, neben welchem das Uebrige so gut wie in Vergessenheit gerieth. So wurde Vergil Muster für die Dichtung, Aristoteles und Boethius für die Philosophie, Donatus für die Grammatik, Galen für die Heilkunde, Livius für die Historie oder besser für die primitive Behandlung der Geschichte in Annalen und Chroniken, die in unabsehbarer eintöniger Reihe einander ablösen. So endlich wurde die

*) Auch die Kenntniss der griechischen Sprache sowohl die der Litteratur wie des Volgare ging fast ganz im Westen verloren, — Venedig und Süditalien ausgenommen. In beiden war sie nöthig, wenigstens das griechische Volksidiom, aus dem das moderne Neugriechisch erwachsen ist, aus handelspolitischen Rücksichten. In Süditalien starb sie innerhalb der griechischen Bevölkerung nicht aus; noch in der Neuzeit existiren dort Gemeinden mit griechischem Kultus und griechischer Sprache. Aber Venedig war für Kunst und Wissenschaft bis zum Quattrocento unproduktiv; ebenso Süditalien, jenes einst so hochentwickelte führende Land, das unter der Misswirthschaft der Anjous und ihrer Nachfolger wie eines bigotten Feudaladels nur um so tiefer in Roheit und Barbarei sank.

historia naturalis des Plinius die beste und einzige Fundgrube für eine ganze Reihe von Wissensgebieten. Die Menge der fast aus allen Jahrhunderten erhaltenen Handschriften des Plinius, die zahlreichen Drucke und Uebersetzungen später zeugen für das Ansehen dieses Autors. Nicht minder wie Scholastik und Autoritätsglaube führte auch der Trieb nach Epitomatisirung der Klassiker einerseits, nach encyklopädischer Zusammenfassung und Systematisirung des gesammten Wissensstoffes andrerseits — beides von den Alexandrinern im Alterthum, später von den Byzantinern geübt*) — von selbst dazu, die Fülle des erhaltenen Materiales einzugrenzen. Plinius erhielt auch in dieser Hinsicht wenigstens im Westen maassgebende Bedeutung und in den Werken eines Martianus Capella, Cassiodor, später eines Honorius von Autun, Vincenz von Beauvais, Brunetto Latini etc. Nachfolger in Fülle.

Neben den Litteraturdenkmälern blieben die der Kunst zunächst ebenfalls noch erhalten. Byzanz war, wenigstens bis 1204, mit antiken Bildwerken angefüllt. Unter der makedonischen und komnenischen Dynastie ist von einer Renaissance der dortigen Kunst (wie Litteratur) zu reden, welche für die analoge Erscheinung im Westen unter den Staufern und später im 15. Jahrhundert nicht ohne Einfluss gewesen ist. Im Westen zeigt Cassiodors resp. Theodorichs, Carls d. Gr. und seiner Umgebung u. a. Verhalten, welche Werthschätzung die antike Kunst selbst in missgestalteten Trümmern noch fand. Aber allmählich veränderte sich die Kunst nach der formalen Seite unter dem Einflusse der neuen Ideen, die das Christenthum zur Geltung brachte, und der anders gearteten Völkerstämme, die die Träger und Vertreter derselben geworden waren, mochte gleichwohl das Bestreben

*) Photius' Myrobiblion mit den Auszügen aus 280 Werken wäre hierher zu rechnen.

vorhanden sein, das Alte nicht aufzugeben, und die Meinung bestehen, in der Weise der Alten nach wie vor zu arbeiten. Die von Carl d. Gr. z. B. hervorgerufene Kunst erschien den Leuten als die antike; und wie weit war sie doch von jener in Wirklichkeit entfernt. Die Fähigkeit dazu fehlte; auch erheischte der neue Most neue Schläuche und andere Behandlung. Eine religiöse Kunst wuchs hervor, die zunächst mit der Antike in innigster Verbindung, dieselbe allmählich lockerte und zuletzt immer selbständiger den neuen Aufgaben und Bedürfnissen Rechnung zu tragen bemüht war. Aber auch auf diesem Gebiete zerriss nie ganz der Zusammenhang. In aller Stille wirkte die Antike selbst in ihren spärlichen und verstümmelten Resten das Mittelalter hindurch weiter, bot daher immer von neuem Anknüpfungspunkte für Versuche dar, die antiken Formen und Anschauungen auch in der Kunst wieder zu beleben. Und deren waren im Laufe des Mittelalters ja mehrere in Europa gemacht, freilich mit verschiedenem Erfolge; am besten und nachhaltigsten zuletzt im 15. Jahrhundert in Florenz.

Unter solchen Umständen konnte, was von Kunstschriftstellerei im Mittelalter vorhanden, nur direkt an die antike anknüpfen; und dies geschah auch nach den drei als wesentlich von mir bezeichneten Gattungen, denen sich in der That alle Erscheinungen innerhalb dieses Gebietes auf christlichem wie muhamedanischem Boden unterordnen lassen:*)

*) Die Thätigkeit der Muhamedaner ist hier sehr zu beachten. Ich bedauere, aus Unkenntniss der Sprache nur durch dürftige Uebersetzungen über die diesbezügliche arabische Litteratur orientirt zu sein. Hier nur soviel: Das grosse kommerzielle System des römischen Kaiserreiches, das die Völker am Mittelmeere geeint hatte, blieb im Grossen und Ganzen, wenngleich streckenweise nur auf schmale Ränder beschränkt, bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts intakt. Somit war die Möglichkeit eines beständigen Austausches und gegenseitiger Befruchtung gegeben;

Vor allem gelangten die Topographie und Periegese wie im Alterthume so im Mittelalter wenigstens dem äusseren Umfange nach zu hoher Entfaltung, mochten auch die bei der Abfassung der einzelnen Schriften maassgebenden Tendenzen, sehr mannigfache und für Wahl und Gestaltung des Inhaltes nicht immer förderliche gewesen sein. Eine fast unübersehbare Litteratur von Beschreibungen merkwürdiger Monumente, Orte, Städte, ganzer Länder entstand. Fast jedes Geschichtswerk enthält deren mehr oder weniger, ferner Briefe, religiöse Schriften aller Art, dann Erzeugnisse der schönen Litteratur. Das Epos des Mittelalters und der Roman wären hier zu nennen, vorzüglich eine Gattung des Romanes, der Reiseroman, der in der europäischen Litteratur seit dem 11. Jahrhundert sehr beliebt wurde. Endlich die mittelalterlichen Sagen und Mährchen, die sich an berühmte Denkmäler hefteten. Die neuere Kunstgeschichte hat dieses Feld, als im weitesten Sinne zur Periegese gehörig, noch mehr wie bisher zu erforschen und zu verwerthen.*)

Als kunsttopographische Quellen im engeren Sinne sind

und beides fand statt trotz oder auch gerade vermöge des zeitweiligen Kriegszustandes, der in jenen Gebieten herrschte und weniger religiösen als handelspolitischen Motiven entsprang, das religiöse Moment häufig nur als Deckmantel verwerthete. Die arabische Welt stand wie mit den Christen so in noch höherem Maasse untereinander in intimstem Verkehre und Austausche. Dem eigenartigen Wandertriebe der Araber musste später, als die Springfluth arabischer Invasion vorüber war, das Reisen Genüge leisten. Die Reisebeschreibung blühte. Die östliche Litteratur wurde nach dem Westen verpflanzt. Ich mache hier beispielshalber kurz auf die arabische Uebersetzungslitteratur am Normannenhofe aufmerksam, über welche Dr. Otto Hartwig vorzüglich gehandelt hat, dann auf die Berichte und Beschreibungen griechischer wie besonders arabischer Reisender, von denen Amari Mehreres publicirt hat u. a. m.

*) Einzelnes zu nennen, muss ich mir hier versagen. Das wäre Sache des speziellen Leitfadens der Kunsthistoriographie, den ich im Auge habe.

jedoch die zahlreichen Guiden oder Ciceroni hier zu nennen, die Berichte und Tagebücher aller Art von Reisenden, besonders von Wallfahrern, Kaufleuten, Gelehrten, die Mirabilia orbis et urbis und dergleichen. Dabei lassen sich gewisse Unterschiede und Gruppen wahrnehmen je nach der Persönlichkeit der Schreiber, nach ihren Absichten und Interessen, nach dem Grade ihrer Bildung u. s. w., die klarzulegen im einzelnen Falle Sache der Kritik ist. Wenn z. B. ein Paulus Silentiarius die Sophienkirche beschreibt, Ausonius Galliens antike Denkmäler, Ermoldus Nigellus die Pfalzen Carls d. Gr., europäische und arabische Reisende die Pracht der Höfe von Byzanz, Bagdad, Palermo und Cordova, so geschah es entweder des Lohnes halber oder aus ehrfurchtsvoller Bewunderung der Majestät der Hagia Sophia oder eines Carls d. Gr. oder aus Wissbegier und ähnlichen Motiven. Eine Reihe von Autoren verfolgten praktische Zwecke verschiedenster Art. Die Beschreibung des Klosters St. Gallen z. B. nebst dem Planschema der Anlage entstand behufs eines Neubaues resp. einer Erweiterung des Klosters zur Instruktion für den leitenden Ingenieur oder Architekten, ferner als Vorbild für andere Klosteranlagen der Benediktiner in deutschen Landen. Das gesteigerte religiöse Empfinden der Menschheit, der vom Osten nach dem Occidente übertragene Zug mönchischer Askese und Weltflucht, Regungen, die sich u. a. besonders in der Verehrung äusserer Zeichen und Bilder, bestimmter Oerter und Personen kundthaten, im Ikonodulismus, in der Heiligen- und Reliquienverehrung, führten zu Pilgerzügen und Wallfahrten, sei es nach Rom, Jerusalem oder Mekka. Im Interesse dieser Pilger, im Dienste ihrer Frömmigkeit wie ihrer Neugier, aber auch aus praktischen Bedürfnissen entstand die Mirabilienlitteratur, sowohl die von Rom wie die der peregrinationes in terram sanctam — besonders auch byzantinische und russische

Berichte —, in weiterer Folge die christlichen Weltbeschreibungen.

Wieder anderen Werken liegen diplomatische, commercielle und gelehrte Gesichtspunkte zu Grunde. Liudprand beschreibt auf das lebendigste, aber auch oft in übertreibender und gehässiger Einseitigkeit das Leben und Treiben am Hofe zu Byzanz, wohin er als Gesandter und Brautwerber für Otto II. gezogen war. Wie einst im Alterthume die phönizischen Handelsherren möglichst genaue Nachrichten über die Wege nach ferneren Gegenden, von Land und Leuten zu erwerben und in der Heimath zu verbreiten trachteten, so auch im Mittelalter Annalisten und Kaufleute der Seestädte z. B. von Barcelona, Pisa, Genua, Venedig und den Plätzen der Levante. Ich erinnere an Balducci Pegoletti, Marco Polo, Marino Sanuto u. a. Wissensdrang trieb arabische Reisende in die fernen Länder von Glaubensgenossen und Andersgläubigen: so Ibn Haukal, Edrisi, Ibn Giobbair, Ibn Batuta u. a. Im Alterthume war Reisen zuletzt Selbstzweck. Der vornehme Römer besuchte zu seiner Ausbildung die klassischen Stätten. Für solche Leute, besonders seitdem in Rom griechische Kunst und Litteratur zu dominirender Stellung gelangt waren, schrieben Arrian, Pausanias und Plinius. Von diesem Gesichtspunkte sind m. E. auch z. Th. Cassiodors litterarische Wirksamkeit, seine wie Theodorichs Sorge für die Erhaltung und Pflege der klassischen Denkmäler, auch Ausonius' Schriften zu beurtheilen. Und allemal wenn eine Renaissance der klassischen Kultur im Mittelalter zu verzeichnen ist, wird auf's neue dieser Gesichtspunkt lebendig. Ich denke hier an die Schriften unter Carl d. Gr., an die Reichsbeschreibung des Konstantin Porphyrogennetos, an diejenigen der Araber vor und unter Friedrich II. Im allgemeinen aber sind solche Erwägungen im Mittelalter doch selten. Es fehlte das wissenschaftliche oder pädagogische Interesse fast

durchweg; das religiöse herrschte vielmehr vor und wurde in erster Linie befriedigt. Erst mit dem Augenblicke wo das Laienelement grössere Macht gewann, der Unterricht und die Pflege der Bildung die ausschliessliche Betriebsdomäne der Kirche zu sein aufhörten und, im Principe wenigstens, allen Volkskreisen zugänglich wurden, vollzog sich langsam ein Wandel. Erst die Topographen und Periegeten der Renaissance, allen voran ein Cyriacus von Ancona, beschrieben und inventarisirten die Werke der Kunst aus aesthetischem wie antiquarischem Bedürfnisse, zur Belehrung Anderer wie zur Befriedigung der eigenen Begeisterung. Und zunächst, wie es natürlich war, hatten diese Leute Blicke allein für die Denkmäler des Alterthumes, bis mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts der Gesichtskreis sich erweiterte und die gesammte Kunstproduktion der Vergangenheit wie Gegenwart Gegenstand eindringlicher Beschreibung und Katalogisirung wurde.

Geringeren Umfang hatten im hohen Mittelalter die beiden anderen Quellengattungen neuerer Kunstgeschichte, die theoretische und die historisch-biographische. Das hatte seine Gründe: Die Kunst jener Epoche stand fast ausschliesslich im Dienste der Kirche und des Kultus, wurde auch vorwiegend von Geistlichen geübt. In dem Maasse als der christliche Glaube in allerlei Dogmen und Satzungen auf Concilien und Synoden unter hartnäckigstem Kampfe mit heterodoxen Sekten und Meinungen, der Kultus in gewissen Kulthandlungen von bestimmter typischer Bedeutung und Folge festgelegt wurden, war es ein naturgemässer Vorgang, den Kreis christlicher Darstellungen auch inhaltlich wie formal fest zu umschreiben, individueller Freiheit in betreff der Erfindung nach Möglichkeit die Wege zu verlegen. Ursprünglich ausschliesslich dem antiken Formenschatze entnommen, wurden Typen und Motive der christlichen Kunst allmählich umgemodelt, vermehrt, erneuert,

bis sie eben die für alle Fälle gleichsam ausreichenden, allgemeingültigen Ausdrucksmittel zu enthalten schien, die von den alten, aus denen sie hervorgegangen, zuletzt ganz verschieden waren. Schönheit, ein ästhetisch wohlthuender Eindruck war nicht verlangt. Der frei schaffenden Phantasie des Künstlers war ein minimaler Spielraum zur Bethätigung eingeräumt. Die Kirche wachte darüber, dass wie in die Lehre, so auch in die Kunst keine fremden Elemente eindrangen. Daher der wütende Kampf der Mönchspartei in Byzanz gegen die ikonoklastischen Kaiser, welche auf dem Gebiete der Kunst Befreiung derselben aus der speciell asketisch-mönchischen Richtung und auf der Grundlage der unmittelbaren Nachahmung der Antike wie der Natur eine selbständige weltliche Kunst anstrebten, ein Bemühen worin sie ja schliesslich unterlagen, wenngleich es zeitweilig Früchte getragen hatte: im Osten unter den Macedoniern und Komnenen, im Westen unter Carl d. Gr.

Dieser Entwicklungsprozess, der durchaus dem Denken und Fühlen der Christen entsprach, desshalb auch nicht als Rückschritt zu verurtheilen und zu übergehen ist, gelangte am folgerichtigsten im Oriente zur Ausbildung. In der griechischen Welt wurde geradezu ein Kanon christlicher Bilder nebst den zu ihrer Ausführung nötigen Vorschriften über Malmittel u. dergl. allmählich geschaffen, das Malerbuch vom Berge Athos, der auch im Abendlande, zur Zeit als die griechisch-orientalische Kultur in Europa maassgebend war (5—12 Jhdt. etwa), Anerkennung fand wie noch heute innerhalb der Kunst der orthodoxen Kirche. Solche Anschauungen bewirkten keineswegs Starrheit und Verknöcherung auf künstlerischem Gebiete, wie man so häufig lesen muss — Diese traten erst später im Osten unter dem Obwalten anderer Verhältnisse ein. — Im Gegentheil eine der wunderbarsten Erscheinungen in der Geschichte der Phantasie-

produktion der Völker aller Zeiten ist innerhalb der christlichen, besonders der orientalischen Kirche diese Ausbildung einer neuen Welt von Formen und Typen für alle Gebiete der Kunst, die Architektur mit eingeschlossen. Diese creatorische Kraft des christlichen Geistes im hohen Mittelalter ist bewundernswerth; ihr ist kaum etwas Analoges in den folgenden Epochen an die Seite zu stellen. Eine Bereicherung des christlichen Darstellungskreises in späteren Jahrhunderten ist in dem Umfange kaum wieder erfolgt. Die christliche Kunst des Mittelalters lässt auch eine Entwicklung erkennen, freilich nicht sowohl nach der individuellen Seite — dieses Princip erlangte vielmehr erst nach c. 1250 bis 1300 Jahren ganz allmählich für die weitere Kunstübung Geltung — aber die in der Kirche herrschenden Richtungen und Strömungen bestimmten Gang und Aussehn derselben. Der altchristliche Bilderkreis z. B. hatte einen anderen Charakter wie der der byzantinischen Periode, diese wiederum einen anderen als zur Zeit der Franciskaner und Giotto's oder, um ein modernes Beispiel zu gebrauchen (wenn dies überhaupt anwendbar ist), als zur Zeit der Nazarener strengster Observanz.

Unter solchen Verhältnissen, wo die Kunst möglichst objektiv Allgemeingültiges geben sollte, der Geistliche auch als Künstler der Allgemeinheit diente, für den eigenen Ruhm nicht arbeitete, wird das Fehlen des spezifisch biographischen Elementes erklärlich. Nur äusserst wenige Namen von Künstlern sind bekannt. Die vorhandenen Inschriften reden wohl von Stiftern, zu wessen Ehre die betreffenden Werke geschaffen worden sind, weniger von dem ausführenden Künstler. Besonders bei Denkmälern der Malerei und Plastik ist das der Fall, nicht ganz so bei der Architektur, wo die Macht der Verhältnisse, Material wie Oertlichkeit dem freien Ermessen des Architekten grösseren Spielraum liessen. Und auch dort ist viel Dunkel verbreitet. Nirgends z. B. wird

der Erbauer des Aachener Münsters oder derjenige von St. Vitale etc. genannt.*) Nur eine Gattung historischer Litteratur gewährt eine gewisse Ausbeute: die Biographien und Briefsammlungen, also Quellen, in denen das persönliche Element vorherrscht. Im Rahmen der Lebensgeschichte seines Helden spricht der Autor auch wohl von dessen Bauten und künstlerischen Bestrebungen. Carls d. Gr. Vita von Einhard, die Bernwards von Hildesheim, Liudprand von Cremona u. a. bieten hier Beispiele; und dabei ist wieder charakteristisch, dass solche Erscheinungen in Zeiten begegnen, die der Antike mehr Aufmerksamkeit denn andere zugewendet haben. Eigentlich erst um die Wende des 11. zum 12. Jahrhundert beginnen die Nachrichten aus schriftlichen Aufzeichnungen (incl. Inschriften) in dieser Beziehung reichlicher zu fliessen, also in einer Zeit, wo nicht nur die Herrschaft des byzantinischen Stiles zu wanken anfängt, sondern auch die intime Verbindung zwischen Kirche und Kunst, und die sozusagen Gattungskunst vor der mehr individuellen verschwindet.**)

Von einer Künstlergeschichte in der ersten Hälfte des Mittelalters, vollends von Vorgängern Vasari's kann demgemäss nicht die Rede sein. Nur die einzelnen hervorragendsten Monumente, die Schöpfungen genialer, wenngleich unbekannter Meister, lassen gleichsam in einem fortlaufenden Zuge von Höhepunkten die Bewegung der Kunst verfolgen und Verwandtes wie Gleichartiges angliedern. Wohl aber ist eine Reihe kunsttheoretischer Schriften erhalten, die im Anschlusse an die Alten von der Technik und besonders, der Bedeutung entsprechend, die die Malerei-Musive da-

*) Die der Hagia Sophia wohl, aber da war auch der Zusammenhang mit der Antike noch lebendiger.

**) Leider ist bisher nur wenig gethan, diese Nachrichten, besonders die Inschriften zu sammeln, systematisch zu ordnen und zu interpretiren.

mals besass — über Farben und Malverfahren handeln. Diese Traktate setzen sich bis zur Gegenwart fort. So wären z. B. Heraclius, der Autor des Manuscriptes in Lucca, das Muratori veröffentlicht hat, Theophilus u. a. für die frühe kaiserliche Kunst zu nennen. Die Kodifikation alles dessen, was im Zeitalter Giotto's in technischer Beziehung geleistet worden ist, liegt im Traktate des Cennino di Drea Cennini vor. Vom Quattrocento an erfährt dann dieser Zweig der Kunstlitteratur die breiteste Pflege. Der Naturalismus, der sich seitdem in der Kunst bemerkbar macht und durch die humanistische Bewegung den grössten Impuls empfängt, bringt in weiterer Folge eine Bereicherung der praktischen Kenntnisse wie eine Vertiefung des wissenschaftlichen Erkennens überhaupt hervor. Eine Reihe von Untersuchungen über Wesen und Umfang der einzelnen Künste wie über die verschiedenen Mittel der Darstellung werden, zumeist auf experimentellem Wege, aus wissenschaftlichem Interesse geführt. Die Gesetze der Optik, Mechanik, Perspektive, vor allem die Anatomie werden gründlichst erforscht. Unablässig arbeiten hervorragende Künstler an der Verbesserung des Malverfahrens, in Italien freilich nicht sonderlich mit Glück. Schriften über die Malerei, Sculptur und Architektur wie die des Leon Battista Alberti, Antonio Filarete, Pomponius Gauricus, Leonardo da Vinci u. a. erscheinen. Probleme wie das über den Vorzug der einen Kunst vor der anderen, der Malerei vor der Sculptur zB., werden mit leidenschaftlichem Eifer diskutirt (ich erinnere an Michelagniolo). Die antiken Monumente veranlassen besonders seit dem Cinquecento Erörterungen über antike Bauordnungen und unzählige Commentare der theoretischen Schriften der Alten. Schliesslich findet ein akademischer Betrieb statt, zunächst in freien Vereinigungen, dann in wohl organisirten Akademien unter Leitung anerkannter Schulhäupter.

Doch auf die systematische Behandlung der einzelnen Litteraturerscheinungen dieses Gebietes, welche ausserhalb des Zweckes dieses Abrisses liegt, muss ich verzichten.

Entstehung und Entwicklung der Kunsthistoriographie in Florenz von Dante bis zum Anonymus Magliabechianus, von 1250 bis 1550.

Allgemeines. Dante Allighieri.

Im vorigen Abschnitte habe ich den unpersönlichen Charakter der christlichen Kunst während der Kaiserzeit hervorgehoben und darzulegen versucht, warum eine Kunstgeschichtsschreibung während dieser Periode nicht entstehen konnte. Das änderte sich in dem Maasse, als allmählich die Grundlagen der kulturellen Gemeinschaft des Occidentes und damit Wesen, Bedeutung und Aufgaben der Kunst sowie die Stellung der Künstler andere wurden.

Nur widerwillig hatte sich die germanische Welt der fremden Staatsform wie dem fremden Glauben oder besser der fremden Kirchengewalt unterworfen. Lange Zeit hindurch verhielt sich das Laienelement der geistlichen Bildung und Kunst gegenüber streng ablehnend. Grade diese oppositionelle Haltung trug nicht zum kleinsten Theile dazu bei, die Herrschaft der Kirche auch in kultureller Beziehung so dauernd und allmächtig zu gestalten. Endlich war es der Kirche gelungen, den Widerstand der Laienwelt zu brechen. Seit dem Anheben der Kreuzzugsbewegung betheiligten sich die Laienkreise mit steigender Energie an der litterarischen und künstlerischen Produktion, um in verhältnissmässig kürzester Zeit der bisherigen Bevormundung ein Ende zu machen.

Die Blüthe der Dichtung und Kunst in Deutschland

wie innerhalb der staufischen Erbmonarchie im Zeitalter Friedrichs II. war die unmittelbare Folge davon.

Doch der fremden Muster konnte man zunächst noch nicht entbehren, und so war auch diese Blüthe streng genommen keine nationale. Wohl war der geistliche Einfluss entfernt oder auf ein Minimum beschränkt; der byzantinische Formenschatz erschien veraltet und unbrauchbar. Dafür wurden jetzt Araber und Franzosen in der Litteratur, in der Kunst die Antike und in zweiter Linie wieder die Araber nachgeahmt. Die Antike wurde für Friedrich II. wichtig, sowohl aus politischen Gründen wie auch, weil der Kaiser persönlich an ihren Denkmälern Wohlgefallen hatte.*) Das ästhetische Interesse machte sich zum ersten Male unter diesem Monarchen wieder geltend. Eine neue Kunst entstand;**) und auch zu einer Kunsthistoriographie würde es wohl schliesslich gekommen sein, wären nicht die vielversprechenden Anfänge mit dem Tode Friedrichs II. ohne Folge geblieben. Der kulturelle Schwerpunkt in Italien verschob sich nordwärts nach Toskana. Die Erbschaft der Staufer fiel an Florenz, jedoch erst nachdem eine im Kampfe gegen eine alteingesessene herrschende Geburtsaristokratie siegreiche Volksgemeinde sich dort als Souverän konstituirt und vermöge ihrer eigenen scheinbar unerschöpflichen Produktionskraft der Führung auf geistigem und künstlerischem Gebiete fähig gezeigt hatte.

Diese Bürgerschaft hatte eine Empfindung, dafür dass

---

*) Der Kaiser liess antike Bildwerke, soviel er deren habhaft werden konnte, in seinen Schlössern und Parkanlagen aufstellen. Einiges davon hat sich erhalten, wie die antiken, aber überarbeiteten Büsten im Museo Campano zu Capua. In der damaligen Kunstübung waltete aber ein gewisser Eklekticismus, insofern als neben der Antike auch die arabische Kunst, besonders die arabische Ornamentik Muster bot.

**) Eine Menge von Künstlern begegnen in kaiserlichen Urkunden und auf den Inschriften der Denkmäler.

mit ihrem Auftreten eine gleichsam von Grund aus neue Entwicklung anhob, und sorgte mit rücksichtsloser Energie und ohne Schonung für das Bestehende, besonders wo es mit den eigenen Interessen kollidirte, dass ihr Wesen und ihre Anschauungen die geltenden wurden. Einen specifisch bürgerlichen Charakter trug was hier geschaffen wurde: die Litteratur sowohl, deren Begründer Dante war, wie die Kunst, die mit Giotto ansetzte.

Innerhalb dieser Gemeinschaft bemerken wir nun auch die ersten Ansätze einer Kunstschriftstellerei. Als ihr Ausgangspunkt ist Dante zu bezeichnen.

Nicht dass dieser Mann eine Kunst- oder Künstlergeschichte von Florenz hinterlassen hätte, oder dass von einer Kunstlehre bei ihm die Rede sein könnte; dazu reichte wohl, bei der Annahme selbst einer mehr denn durchschnittlichen Bildung, des Dichters Wissen nicht aus, auch lag dergleichen zu verfassen nicht in seiner Absicht. Aber Dante hat doch eine Kunsthistoriographie hervorgerufen allein durch die drei weltberühmten Verse im Purgatorium XI. 96—99:

> Credette Cimabue nella pintura
> Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
> Sì che la fama di colui oscura.

Diese Worte schienen den Nachgeborenen bei aller Prägnanz und Knappheit doch eine umfassende Kenntniss der gleichzeitigen Kunst zu verrathen. Sie boten ein für alle Zeiten bindendes Urtheil, in dem Maasse als Dante's Divina Commedia überhaupt gleichsam kanonische Geltung erhielt und Lieblingsobjekt zahlreicher Commentatoren wurde. Anfang und Auffassung der Kunstthätigkeit erschienen nun für immer fixirt. Zwar die ersten Ausleger der tiefsinnigen Dichtung wussten mit den Worten noch nicht viel anzufangen. Sehr bald jedoch wurden allerlei Sagen und Anecdoten wie auch thatsächliche Zusätze hineinverflochten — man ver-

gleiche z. B. den Ottimo — und im Quattrocento (vid. z. B. Landins Commentar) war der Commentar dieser drei Zeilen zu einem kurzen, doch im Ganzen vollständigen Abriss der Künstlerfolge nicht bloss in Florenz, sondern auch der antiken Kunst, als der direkten Voraussetzung für jene, erweitert worden.

Allein selbst die ausgedehnteste Erklärung dieser drei Reihen war nur erst der Anfang der Kunsthistoriographie. Auch trug das von den Commentatoren Gebotene mehr oder weniger den Stempel willkürlicher Erfindung, des Sagen- und Anecdotenhaften; das exakte Material wie die Muster, nach denen es verarbeitet werden konnte, fehlten. Landins Uebersicht war doch erst mit Hilfe anderer Quellen zu Stande gekommen. Es ist um Werden und Fortsetzung der florentinischen Kunstgeschichtsschreibung zu verstehen, zu zeigen, wie der eigenartige Charakter der florentinischen Litteratur gerade die Entwicklung eines speziellen Faches derselben, der kunsthistorischen Litteratur, begünstigte, und sodann die Haupterscheinungen innerhalb dieser in ihrem organischen Fortgange zu behandeln.

Dante's Divina Commedia könnte, allein nach der stofflichen Seite betrachtet, eine Encyklopädie für fast alle Gebiete des damaligen Lebens, Wissens und Glaubens genannt werden. Geschichte und Politik, Litteratur, Philosophie oder Theologie, die damalige Wissenschaft haben die Bausteine zu einem Ganzen geliefert, in dem die die Zeit wie den Dichter bewegenden höchsten Fragen ebenso zur Erörterung gelangt sind wie die kleinsten und intimsten Vorkommnisse des alltäglichen Daseins und die persönlichen Verhältnisse des Einzelnen. In geradezu typischer Weise tritt das Wesen der florentinischen Litteratur in dieser Schöpfung zu Tage: in der wunderbaren Mischung von Allgemeinem und Besonderem, von tiefsinniger metaphysischer Spekulation und

schärfster Beobachtung der Wirklichkeit im kleinsten Kreise, ein philosophisches Element neben einem memoirenhaften.

Aber noch liegen die Hauptgattungen der florentinischen Litteratur gleichsam beschlossen nebeneinander. Erst die Folgezeit, in der ein universaler Geist wie Dante nicht wieder erschien,*) trennte die einzelnen behufs gesonderter Behandlung in einer mustergültigen nationalen Sprache. Charakteristisch ist, dass nach Dante nicht sowohl die Poesie als vielmehr die Prosa reiche Blüthen trieb und innerhalb der Prosa wieder die Historiographie, aus welcher sich in weiterer Differenzirung Novellistik und Biographik entwickelten.

Das lag im Wesen des Florentiners begründet.

Florenz war eine verhältnissmässig kleine Stadt. Mit dem alten Rom konnte sich diese jüngste Tochter kaum vergleichen, ebensowenig mit Byzanz oder Paris. Es war eine relativ junge Stadt, deren Existenz und Wachsthum allein auf der klugen Energie und zähen Ausdauer ihrer regsamen Bevölkerung beruhten. Innerhalb dieser bestand ein unablässiger Wetteifer hochzukommen, eine fortdauernde Reibung der Interessen; und nur der wirklich Tüchtige und Bedeutende unter Entfaltung aller seiner physischen wie intellektuellen Kräfte konnte hoffen, Raum und Anerkennung zu finden. Jeder kannte den andern. Was der Einzelne redete und that, drang sofort in die Oeffentlichkeit. Eine beständige gegenseitige Kontrolle fand hier statt, welche einerseits die scharfe Beobachtung und Kritik der Umgebung bewirkte, auf die der realistische Zug in der Kunst seit Giotto zurückzuführen ist, andrerseits auch jene kühle Zurückhaltung und Selbstbeherrschung im öffentlichen Verkehre, jene Würde und gleichsam Unnahbarkeit im äusseren Auftreten dem Florentiner zur zweiten Natur werden liess, die besonders

*) An Lionardo da Vinci darf hier nicht gedacht werden.

in den Porträtdarstellungen auffallen.*) Die demokratische Verfassung ferner, welche auch dem kleinen Manne schliesslich Antheil am Regimente gewährleistete, erzeugte jene allgemeine Geschäftskenntniss und -Gewandtheit in der Behandlung öffentlicher Dinge, deren wegen die Florentiner überall gerühmt waren.

Die Florentiner waren geborene Diplomaten und Kaufleute, von stolzestem Selbstbewusstsein. Ihre Stadt galt ihnen als Mittelpunkt. Von Anfang an begegnet die Eigenthümlichkeit, alles was in der Welt geschehen ist, allein von der eigenen kleinen Scholle aus aufzufassen und mit der Heimath in ursächlichen Zusammenhang zu bringen. Giovanni Villani, der erste und bedeutendste Historiograph der Commune zur Zeit ihrer Begründung, schrieb in diesem Sinne Weltgeschichte. Was nur in der Arnostadt geredet und gethan wurde, es erschien schon an sich der Erwähnung werth.

Dieser edle Lokalpatriotismus entwickelte den Individualismus, der gewöhnlich als das Kennzeichen der Kulturbewegung im Quattrocento angegeben wird, aber schon viel früher wahrnehmbar ist. Aus ihm entsprangen die genauen Aufzeichnungen selbst kleiner Leute wie Luca's Landucci von allem, was in der Stadt passirte, auch von dem Klatsche, den Märchen und Sagen, die die Mütter ihren Kindern von Ursprung und Vergangenheit der Heimath am häuslichen Herde erzählten. Daraus erklärt sich endlich die Blüthe gewisser litterarischer Gattungen wie der Memoiren, deren klassischer Zeuge der lange verkannte Dino Compagni gewesen ist, der Biographik und Novellistik, deren maassgebende Muster Giovanni Boccaccio, der Verfasser der cento novelle, Filippo Villani u. a. geboten haben.

*) Eine analoge Erscheinung ist in den niederländischen Städten zu bemerken, die dort zur Blüthe der Porträtmalerei geführt hat.

Der gesammten Litteratur von Florenz wohnt dieses anekdotenhaft-novellistische wie biographische Element inne. Einzeln wie in Sammlungen vereint, bildeten Novellen und Lebensbeschreibungen berühmter Männer aller Zeiten und Völker, besonders aber der Heimathstadt die Lieblingslektüre des Publikums. Ihr Zweck war je nach der Persönlichkeit und Absicht des Verfassers ein lehrhaft moralisirender oder unterhaltender.

Biographien hat es ja zu allen Zeiten vorher schon gegeben. Das frühe Mittelalter hat darin eine reiche Litteratur von den im Anschluss an Sueton kompilirten viris illustribus des Hieronymus (a. 392) und denen seines Fortsetzers Gennadius (c. a. 480) an, ferner in den (freilich oft nach einer Schablone) verfassten Leben von Heiligen hervorgebracht. Speziell für die italiänische oder besser florentinische Biographie ist dann (z. B. von Burckhardt in der Kultur der Renaissance) auf das Vorbild der Alten hingewiesen worden, auf Schriftsteller wie Sueton, Plutarch u. a., die seit dem 15. Jahrhundert auch sicher eingewirkt haben. Allein ich meine, in dem Charakter der Bevölkerung von Florenz, wie ich ihn eben zu skizziren versucht habe, liegt begründet, dass die Lebensbeschreibung in Verbindung mit der Novelle nach Umfang wie Inhalt gerade hier diese Vollendung hat erreichen können.

Kraft seiner natürlichen Anlage, doch vereint mit beständiger Uebung, verstand der Florentiner meisterhaft, den Andern in seiner charakteristischen Erscheinung zu erfassen und dem Bilde durch allerlei novellistische Züge Prägnanz und plastische Rundung zu verleihen, ohne dass Treue und Wirklichkeit zu Gunsten äusserer Effekte etwa litten.

Dieses biographisch-novellistische Element liegt, wie erwähnt, zunächst noch in der Historie beschlossen; dann wird es aus diesem Zusammenhange losgelöst und als besonderes

Genre der Litteratur entwickelt. Boccaccio scheint hier bahnbrechend gewesen zu sein in der Vita Dante's (im Volgare), weiter in den lateinisch geschriebenen de casibus virorum illustrium und de claris mulieribus, zwei Schriften, aus denen bei aller Strenge und Askese des Urtheils doch der Erzähler des Decamerone hervorschaut. Letztere, knappe Biographien mit moralisirender Pointe, machten in ihrer Art Schule. Eine endlose Reihe von Biographien und Novellen folgt, die die Beliebtheit des Genre's bezeugen. Auf Boccaccio speziell scheint Filippo Villani's de viris famosis zurückzugehen, die in's Volgare übertragen worden sind. Darin finden sich die ersten Charakteristiken der bedeutendsten Florentiner Künstler des Trecento.*)

Die Biographik hat demnach das Muster für die Kunsthistoriographie geboten. Die florentinische Kunstgeschichtsschreibung ist eine Künstlergeschichte. Es musste nun auch das thatsächliche Material vorhanden sein, das nach diesem Muster behandelt werden konnte; denn was die Commentatoren Dante's herbeigeschafft hatten, genügte nicht, abgesehen davon, dass es erst in die Künstlergeschichte verflochten wurde, als letztere schon bestand.

Drei Momente scheinen mir nun speziell in dieser Beziehung von Bedeutung geworden zu sein.

Zunächst die Continuität der florentinischen Litteratur.

Einmal angeknüpft, reisst der Faden nicht ab. Die folgende Generation setzt die litterarischen Leistungen der früheren mit einer merkwürdigen Konsequenz fort, und ohne viel aus der einmal eingeschlagenen Richtung zu weichen. Demgemäss finden wir auch von Dante bis Vasari eine ununterbrochene Folge von Monumente und Künstler betreffenden Aufzeichnungen. Dank dem bis in's Kleinste geregelten, muster-

*) vid. Il libro di Antonio Billi p. 73 seq. p. 103.

gültigen Verwaltungs- und Kanzleiwesen von Florenz, der Stadt wie ihrer einzelnen Corporationen, ist früh, unmittelbar nach dem Gelingen der bürgerlichen Revolution, eine Fülle von kunsthistorischem Materiale aufgespeichert worden, das theilweise direkt in die gleichzeitige Litteratur gedrungen ist (z. B. in Giovanni Villani's Chronik), zum grossen Theile aber erst mittelbar, nachdem es in der sagenbildenden Phantasie der Bevölkerung in entsprechender Weise umgewandelt worden ist.*)

Sodann gehörten in Florenz Kunst und Kunstübung zu den Dingen, die für das allgemeine Beste als unentbehrlich erachtet wurden.

Waren im frühen Mittelalter ausschliesslich religiöse Rücksichten für die künstlerische Produktion massgebend gewesen, so hier seit 1250 politisch-patriotische. Alles was hier in der Arnostadt gemalt, gebildhauert und gebaut wurde, beanspruchte ein öffentliches Interesse. Und selbst als sich mit dem Ende des Trecento in der Zweckbestimmung der Kunstwerke in immer steigendem Maasse das persönliche Element geltend machte, die ursprüngliche Einfachheit und Bedürfnisslosigkeit der reichen herrschenden Klassen was Wohnungen und Lebensgewohnheiten anlangt in ihr Gegentheil umschlugen, überall stolze Paläste sich erhoben, gefüllt mit den edelsten Erzeugnissen der Kunst und des Kunstgewerbes, geschah diese private Kunstpflege doch stets im Hinblick auf die Grösse der Comune, unter lebhaftester Antheilnahme der ganzen Bevölkerung. Diese Verkettung privater wie öffentlicher Interessen

---

*) Wie weit diese archivalischen Aufzeichnungen zurückgehen, habe ich in meiner Loggia gezeigt, wo ich ausführliche Auszüge aus den Consulte mitgetheilt habe. Gherardi's späterer Abdruck, dessen Ende noch immer nicht abzusehen ist, erwähnt das nicht, bietet z. Th. auch andere Lesarten, denen gegenüber ich meine Version aufrecht erhalte.

und Mittel, die an keinem Orte (Athen im Alterthume ausgenommen) in so eigenartiger und dauernder Form wieder zu Tage getreten ist, hat jene allgemeine ästhetische Bildung und Urtheilsfähigkeit, jenes gesunde Verhältniss zwischen Publikum und ausübenden Künstlern bewirkt, Dinge, die für die Blüthe der Kunst unabweislich sind. Person wie Thätigkeit der Künstler wurden Gegenstand öffentlicher Aufmersamkeit; eine Tradition bildete sich aus, in der Thatsächliches und Mystisches in schier unlöslicher Verknüpfung erscheinen.

Endlich ist der Einfluss der Antike für die Sammlung, aber auch für die Behandlung des Stoffes nicht gering anzuschlagen.

Die Kunde von den alten Kulturprodukten ist, wie erwähnt, im Mittelalter nie ganz erloschen. In steigendem Maasse wurden die vorhandenen Zeugen der grossen Vergangenheit über der Erde Gegenstand der Werthschätzung und Erforschung. Der Ruinenkultus entwickelte sich, das ästhetische Interesse überwog. Petrarca*) betrieb das Studium der Denkmäler in Kunst und Litteratur als Selbstzweck. Der Stand der Sammler und Antiquare bildete sich. Cyriac von Ancona habe ich bereits genannt. Sammlungen von Antiken kamen in der Hand einzelner Künstler zusammen zum Zwecke des Unterrichtes wie des feinen Genusses. So die von Squarcione, Ghiberti, Bembo u. a. Auf Brunelleschi's und Anderer Studium der römischen Ruinen wäre hinzuweisen. Aber nicht Rom, wo alle Begeisterung für das Alterthum die vorhandenen Zeugen nicht vor dem Feuertode im Kalkofen schützte, sondern Florenz war wieder die Seele der Bewegung und auch nicht sowohl nach der Seite der Erforschung römischer Ruinen — diese blieb mehr auf

*) Das Beispiel des Schwarmgeistes Cola di Rienzo, dessen Enthusiasmus für Roms antike Trümmer einseitig, mehr Mittel zum Zwecke war, will ich hier nicht besonders fruktifiziren.

Künstlerkreise und auf einzelne reiche Liebhaber (medicäische Antikensammlung) beschränkt, wurde auch vorzugsweise in Rom betrieben (*vid.* p. LII seq.) — als vielmehr nach derjenigen der antiken Litteratur. In Fülle tauchten Handschriften klassischer Autoren aus der Vergessenheit hervor und wurden allgemein nach Petrarca's Vorgang und dem der Byzantiner gelesen, kommentirt, übersetzt und schliesslich gedruckt. Die ersten schüchternen Anfänge philologischer Textkritik und Hermeneutik regten sich. Aber das allgemeine Interesse an diesen Klassikern war kein philologisches.*) Man strebte einmal nach universaler Bildung. Sodann sah man in Florenz die antike Kultur, ganz gleich ob mit Recht, aus einer gewissen lokalpolitischen Tendenz, als die unmittelbare Vorstufe der eigenen an, indem man scrupellos das dazwischen liegende Jahrtausend übersprang.**) Die Kenntniss derselben erschien mithin so selbstverständlich wie nothwendig. Und die klassische Litteratur gewährleistete sie weit gründlicher und sicherer als die vorhandenen Denkmäler. Aus diesen Gründen erklärt sich in Florenz und mehr wie in Rom die vorwiegende Beschäftigung mit den litterarischen Erzeugnissen der Alten,

---

*) Es sei denn, dass man das Bemühen der Humanisten um ein klassisches Latein, hauptsächlich nach Cicero's Muster, zu eigenem Gebrauche wie für den Staatsdienst, zur Ausbildung künftiger Diplomaten, Gesandter und Schönredner hierher rechnen will.

**) Das geschah, wie ich oben gesagt habe, aus lokalpatriotischer Tendenz; dann aber auch aus Unkenntniss der Kunst des frühen Mittelalters. Was zwischen Alterthum und Cimabue lag, machte den Eindruck einer gewissen Bewegungslosigkeit. Die in Toskana vorhandenen frühmittelalterlichen Denkmäler, auf die sich vornehmlich Urtheil wie Kenntniss der Kunstschriftsteller bis Vasari basirten, erschienen als gleichförmige Masse, für welche einzelne Künstler nicht namhaft gemacht werden konnten, und der Sammelbegriff „die Griechen" trat. Die Geringwerthigkeit vollends des Vorhandenen mochte späteren Generationen ein längeres Studium überflüssig machen.

als den Fundgruben der Erudition, daher die reiche Uebersetzungslitteratur, die hier anhob, eben um die neuen Kenntnisse möglichst allen Gebildeten zu vermitteln.

Dass diese litterarisch-ästhetische Bewegung der Kunstgeschichtsschreibung nach Inhalt wie Form besonders zu Gute kam, braucht nicht erst erwiesen zu werden. Ich habe bereits auf Plinius hingewiesen, dessen Encyklopädie hier für alle Fälle auszuhelfen schien.

Diese allgemeinen Ausführungen waren nöthig, um den Ursprung und die Eigenart der florentinischen Kunsthistoriographie zu kennzeichnen. Folgende Momente, die vielfach in paralleler Weise nach ein und derselben Richtung und mit dem gleichen Erfolge wirkten, habe ich darin als besonders wichtig hervor gehoben: Die Thätigkeit der Dantekommentatoren, die in stofflicher Hinsicht in Betracht kommen; die eigenthümliche Entwicklung und Continuität florentinischer Biographik und Novellistik, die zwar auch mannigfaltiges Material zugeführt, mehr aber noch Technik und Form der Kunsthistoriographie bestimmt haben; die intensive Pflege der Künste unter Antheilnahme des ganzen Volkes, die eine nicht abreissende Tradition von den hervorragendsten Denkmälern und Künstlern in Florenz schuf, endlich die allgemeine Beschäftigung mit der antiken Litteratur und besonders den Einfluss des Plinius, ebenfalls in stofflicher wie technischer Beziehung.

Unter dem Zusammenwirken dieser verschiedenen Faktoren entstanden um die Wende des Tre- zum Quattrocento die ersten Specimina florentinischer, überhaupt europäischer Kunstbiographik.

Filippo Villani.

Das erste Erzeugniss derselben sind Filippo's Villani bereits genannte, lateinisch, dann italiänisch geschriebene

Biographien berühmter Männer von Florenz — de origine civitatis Florentiae et de eiusdem famosis civibus — die etwa bis zum Jahre 1404/5 abgefasst sein mögen. Darin finden sich zum ersten Male kurze Biographien, besser Lebensskizzen von Cimabue, Giotto, Maso, Stefano und Taddeo Gaddi, dh. solcher berühmter Maler von Florenz, die nicht mehr am Leben waren*). Villani's Leistung lässt Vollständigkeit vermissen sowohl in der Wahl der Künstler wie in der Aufzählung der Werke. Von Giotto nennt er zwei Arbeiten (p. 74, S. 7. 8.), aber auch nur gelegentlich, beispielshalber, und zwar die, welche ihm persönlich als die gelungensten gelten mochten. Villani wollte seinen Landsleuten, für die er doch in erster Linie schrieb, in dieser Beziehung auch nichts Erschöpfendes bieten (*vid.* p. 75. 2.). Er behandelte nur die Hauptmeister und setzte ihre meist in Florenz befindlichen Werke als bekannt voraus. Ihm kam es hauptsächlich darauf an, die Stellung, welche diese in der Entwicklung der florentinischen Kunst einnahmen, sowie Wesen und Bedeutung ihrer Kunst zu charakterisiren; und das hat er mit knappen Worten in anschaulicher Klarheit und mit richtigem Takte gethan, mag er in der Tendenz des Ganzen wie im Einzelnen Anlass zur Ausstellung geben.

Alle Kunst ist nach F. Villani vollkommen, wenn sie

*) Es fehlt Orcagna † 1368. Allein dieser eminente Künstler erfreute sich in Florenz keiner grossen Werthschätzung. Erst die moderne Kunsthistorie liess ihn den richtigen Platz in der Kunstentwicklung des 14. Jahrhunderts einnehmen. Es fehlt auch Agnolo Gaddi. War also das Princip, nur von den gewesenen Künstlern zu handeln, in der That so maassgebend für F. Villani wie für die folgenden Schriftsteller, so müsste der Abschnitt über die Künstler vor dem 16. Oktober 1396, dem Todesdatum Agnolo's, geschrieben sein. Die Veröffentlichung der Sammlung kann aber später erfolgt sein. Wir wissen, dass dieselbe noch 1405 in Filippo's Händen war. Die einzelnen Vite scheinen freilich ziemlich früh begonnen und nur allmählich fortgesetzt worden zu sein.

der Natur folgt. Die antike Kunst — er mochte sie aus Plinius kennen; Dynocrates und Vitruv, die er noch nennt, mochten ihm nur dem Namen nach bekannt sein — ist die höchste, weil eben die Naturnachahmung in ihr ausschliessliches Stilprincip gewesen wäre.*) Diese antike Kunst sei im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen, ja fast erloschen — exanguem et pene extinctam — oder, wie er auch schreibt, mit der Natur ausser Contakt gekommen — ſub craſſe imperitie miniſterio iacuiſſe — aber durch die Künstler von Florenz zu neuem Leben dh. zur Natur wieder zurückgeführt worden. Also erst die Florentiner hätten die wahre Antike fortgesetzt, worin er schliesslich so Unrecht nicht hat. Drum wolle er nach dem Vorbilde der Alten, die Florentiner Maler behandeln. Und so nennt er Cimabue, nicht sowohl aus besonders intimer Kenntniss von dessen Stil, vielmehr auf Dante's Gutachten hin, an erster Stelle. Dann Giotto, als der in Wahrheit Regenerator der florentiner Kunst, ohne ihn in ein bestimmtes Verhältniss zu Cimabue zu setzen. Er rühmt sein technisches Geschick wie sein Genie — arte et ingenio —, denenzufolge seine Gestalten zu leben schienen — das höchste Lob! — seine Vielseitigkeit, seine ausgebreiteten Kenntnisse, besonders in der Geschichte, was bei diesem Künstlerhistoriographen des hl. Franz und dem Schöpfer der Campanilereliefs durchaus zutrifft, — seine poetische Thätigkeit, seine Ruhmesliebe und seinen Ehrgeiz, die Haupttriebfedern für den Florentiner, besonders im Zeitalter des Humanismus. Schliesslich stellt er nach Erwähnung zweier Hauptwerke Giotto als den Ausgangspunkt aller weiteren Kunst hin und fügt die Namen seiner nächsten Schüler hinzu.

Nicht vollständiger und trefflicher kann Giotto's Wesen

*) Dies die allgemeine Anschauung in der Renaissance, der Antike und Natur identische Begriffe gewesen sind.

und Kunst mit so wenigen Wendungen charakterisirt werden, wie es Villani gethan hat. Jedes Wort steht an seiner Stelle. Das Epigrammatisch-Pointirte, überhaupt eine Eigenschaft der florentinischen Litteratur, tritt hier prägnant zu Tage und hat bewirkt, dass die gefällten Urtheile gleichsam wie geflügelte Worte in Aller Gedächtniss gehaftet und für die Späteren fast verbindliche Kraft besessen haben.

Ob Filippo Villani eine bestimmte schriftliche Quelle gehabt habe, ist kaum zu sagen. Meiner Ueberzeugung nach ist das nicht der Fall gewesen. Er war ein fein gebildeter Mann, ein Humanist, der ästhetische Interessen verfolgte und im Jahre 1401 zum öffentlichen Erklärer der Divina Commedia auf den Stuhl berufen wurde, den vor ihm Giovanni Boccaccio inne gehabt. Als Neffe Giovanni's und Sohn Matteo's Villani war er auf's Genaueste über alles, was in Florenz vorging, besonders über die gesammte litterarisch-historische Produktion informirt und seit dem 5. Jahrzehnt des Trecento glaubwürdigster Zeitgenosse. Er gab in diesen Skizzen auch nicht die Resultate besonders eingehender Studien, vielmehr das was die Meinung Jedermanns, und er selbst von Jugend auf nicht anders anzusehen gewohnt war. Und wie sein Werk die, soweit wir wissen, erste selbständige schriftliche Fixirung spezifisch florentinischer Anschauungen und Urtheile gewesen ist, die sich mit Dante unter dem Einflusse der von mir betonten Momente allmählich entwickelt hatten, so liegt hier in nuce auch die gesammte Kunstgeschichtsschreibung der Folgezeit beschlossen. Die Arbeit der Nachfolger im Quattro- und Cinquecento bestand nicht sowohl in der Erfindung und Begründung einer neuen principiellen Auffassung von dem Entwicklungsgange der Kunst wie einzelner Künstler, sondern in der Ergänzung und Weiterführung, in dem Ausbau des von Filippo Villani Gebotenen.

Als Fortsetzer im Quattrocento ist der bekannte Bio-

graph Brunelleschi's zu nennen, Antonio Manetti, der nach 1482 an seine Kopie der Vite Filippo's Villani kurze Nachrichten über 14 uomini singhularj in Firenze dal 1400 innanzi, darunter über 8 der bekanntesten quattrocentistischen Maler und Bildhauer von Florenz angereiht hat.*) Mit Villani's Skizzen lassen sich die Manetti's nicht vergleichen. Es fehlen die Plastik des Vortrages, die Schärfe des Urtheiles, die Vortrefflichkeit des Ausdruckes, die Uebersichtlichkeit der Darstellung, Vorzüge, die Filippo Villani hoch über den Quattrocentisten stellen. Der Autor verliert sich zu sehr in Einzelheiten durch Aufzählung einer grösseren Anzahl von Werken. Doch ist zu beachten, dass die Schrift nicht für die Oeffentlichkeit wie die Vita Brunelleschi's, sondern für den Privatgebrauch bestimmt gewesen zu sein scheint. Solcher Aufzeichnungen gibt es in Florenz im 15. und 16. Jahrhundert noch eine Fülle. Das antiquarische Interesse der Zeit, nicht minder die Schreibewuth gebildeter Dilettanten veranlasste dieselben. Grosser Werth kommt ihnen nicht zu. Die Arbeiten Ghiberti's, Billi's, des Anonymus Magliabechi-

---

*) Handschriftlich erhalten in der Magliabechiana XVII. 1501, danach abgedruckt in V F. IV p. 119. 205 seq. Von Fabriczy (Archivio storico dell' arte 1892. p. 56 seq.) meint, dass die Notiz, fra Filippo Lippi sei in Spoleto con onore assaj beerdigt, auf das von Lorenzo il Magnifico a. 1488 errichtete Grabmal deute, die Schrift also erst nach 1488 verfasst sei. Ich kann das nicht als beweiskräftig gelten lassen. Wie ich mehrfach betont habe, gilt von F. Villani bis V. I. als Princip, nur von verstorbenen Künstlern Biographien zu verfassen. Manetti hätte dann auch Verrocchio († 1488) nicht übergehen können. Doch auf Beweise ex silentio will ich mich lieber nicht einlassen. Annehmbarer erscheint mir dagegen die Hypothese von Fabriczy's, Manetti habe die uomini singhularj nach einer anonymen Vorlage kopirt, wiewohl ich das Vorhandensein stilistischer Abweichungen und Besonderheiten nicht zugeben kann. Ich bemerke, dass in V F. IV p. XV es bei Verrocchio 1488, bei Ghirlandajo 1494 für die Druckfehler 1485 und 1492 heissen muss.

anus, Vasari's haben sie fast sämmtlich antiquirt. Bestrebt, nur die Haupterscheinungen hier Revue passiren zu lassen, übergehe auch ich dieselben. Eine umfassende Umarbeitung dieser Skizze wird sie natürlich berücksichtigen müssen.

Lorenzo Ghiberti.

Filippo Villani gehörte mit seiner Person wie Thätigkeit noch wesentlich dem Trecento an. Ghiberti's tenea un poco la maniera antica lässt sich auf ihn und sein Werk anwenden.

Ein halbes Jahrhundert verfloss, ehe eine litterarische Neubearbeitung der florentinischen Kunstgeschichte erfolgte. Aber dieser Frist bedurfte es, um die Voraussetzung für jene, den Stoff nämlich, zu beschaffen. Innerhalb dieser Zwischenzeit liegt die erste Blüthe der florentinischen Kunst, die unter der Einwirkung der neuen Ideen und Anschauungen, gleichsam als Probe auf sie, zustande gekommen war, beschlossen; nicht die vollkommenste, aber die zarteste und reizvollste, die, welche die grösste Ursprünglichkeit und Selbständigkeit des schaffenden Künstlers trotz aller naiven Begeisterung und Hingabe an die Antike oder die Natur aufweist und durch die Unerschöpflichkeit und Leichtigkeit der Produktion kaum ihres Gleichen findet. Was nachkommt, heisst Weiterentwicklung dessen, was hier, oft nur in Keimen erst, zu Tage gefördert worden ist. Die grossen Männer, an deren Namen sich diese Blüthe anknüpft, sind auch nicht die scharf umrissenen Persönlichkeiten der Hochrenaissance. Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Masaccio erscheinen vielmehr noch in einer gewissen verschleierten Ferne und Unbestimmtheit, mehr als Elemente denn als Individualitäten, mag auch die moderne Forschung durch kritische Sichtung der Ueberlieferung die den einen von dem anderen unterscheidenden Merkmale in Fülle zusammentragen und aus den

einzelnen Zügen ein Gesammtbild der Kunst wie der Person jener Heroen zu entwerfen immer von Neuem unternehmen.

Mittelbar nur unter die Kunsthistoriographen dieser Epoche gehört Leon Battista Alberti. Seine Schriften: drei Bücher de pictura (1435/36), de statua, de re aedificatoria, de 5 ordini architettonici sind ja rein theoretischen Inhaltes. Alberti interessirt vor allem die Erörterung des Wesens der einzelnen Künste, ihrer Grundprincipien, Bestandtheile, Ziele, Mittel und Werkzeuge und mehr aus wissenschaftlichen denn praktischen Rücksichten. Der historische Verlauf der Kunst kümmert ihn nicht. Ausdrücklich erklärt er, keine Geschichte der Malerei schreiben zu wollen. — Ma qui non molto si richiede sapere quali prima fussero inventori dell' arte o pictori, poiche noi non come Plinio ricitiamo storie ma di nuovo fabrichiamo una arte di pictura*) — wie es Plinius und von den Neueren Niemand vor ihm gethan habe. Filippo Villani kennt er also nicht, oder rechnet dessen Vite nicht für vollgültig. Gleichwohl ist dieser Meister der Theorie wie Praxis in diesem Abrisse nicht zu übergehen. Seine Schriften zeugen nämlich von einer ganz erstaunlichen Belesenheit. Er kennt eine Fülle antiker Autoren wie kaum Jemand. — Plutarch, Lucian, Quinctilian, Vitruv, Autoren also, die für die Kunsthistoriographie in erster Linie in Betracht kommen, dann die Dichter und Historiker der Alten; vor allem aber Plinius citirt er, welcher seine Hauptfundgrube gewesen zu sein scheint. Er verräth die innigste Vertrautheit mit der Geschichte der bildenden Künste bis auf seine Zeit und zwar nicht bloss nach litterarischen Quellen, sondern auf Grund des Studiums der Monumente. Und so nennt er Giotto, aus seiner Zeit Donatello, Ghiberti, Brunelleschi, Masaccio, mit denen allen er verkehrt hat. Gerade diese Fülle historischen Wissens

*) *Vid.* Janitschek p. 93.

machte ihn für die theoretischen Untersuchungen besonders befähigt und war auch für die Zeitgenossen nicht bloss todtes Capital. Und in dieser Hinsicht, als erste Autorität in Florenz vor 1450 in Sachen der Kunst und ihres historischen Verlaufes, die mittelbar weiter wirkte, als ein Schriftsteller, an dem Einfluss und Umfang der gesammten damaligen kunsthistorischen Ueberlieferung zu erkennen sind, gehört Leon Battista Alberti in diesen Zusammenhang.

Die Ergänzung zu ihm bildet der Maler, Erzgiesser und Architekt Lorenzo Ghiberti, der das fundamentale Hauptwerk florentinischer Kunstgeschichtsschreibung im 15. Jahrhundert geliefert hat, zugleich die erste Selbstbiographie.*)

Die Autorschaft Ghiberti's an diesem Traktate ist durch die Selbstbiographie, ferner dadurch, dass sich der Verfasser an verschiedenen Stellen in der ersten Person als redend einführt, hinreichend beglaubigt. Auch weist der einheitliche Stil des Ganzen den Gedanken ab, als könnte Verschiedenes nachträglich von Anderen hinzugefügt sein. Die Originalhandschrift ist verloren. Die einzige zur Zeit noch vorhandene Kopie aus der zweiten Hälfte des Quattrocento, ehemals im Besitze des cavaliere Cosimo Bartoli, jetzt in der Nazionale zu Florenz, bietet trotz der sorgfältigen Schrift einen vielfach verstümmelten und unverständlichen Text, einen oft seltsamen Satzbau, Wiederholungen und andrerseits Lücken, die auf ein etwa mangelhaftes litterarisches Geschick des Verfassers zurückzuführen nicht angehen möchte. Die intakten Parthien lassen vielmehr auf einen Schriftsteller schliessen, der wohl im Stande war, seine Gedanken in einer einfachen und ungekünstelten Sprache treffend und kurz anzudeuten. In früherer

*) *Vid.* meine Edition in V F. III. Dort habe ich den vielfach verderbten Text zu emendiren gesucht, muss aber gestehen, dass ich jetzt für manche Stellen andere Vorschläge machen würde.

Zeit mussten mehrere, textlich von einander abweichende Handschriften im Umlauf gewesen sein. Der Anonymus Magliabechianus zB. scheint, wie aus verschiedenen Anzeichen hervorgeht, eine andere Handschrift als Cosimo Bartoli benutzt zu haben. Ob die vorhandene Kopie irgendwie auf die Familie des Künstlers zurückgeht, etwa auf Buonaccorso Ghiberti (*vid.* p. 148), der als pietätvoller Sammler und Erhalter der Hinterlassenschaft seines Grossvaters bekannt ist, oder auf einen Fremden, ob Vettorio sie an Cosimo Bartoli verschenkt resp. verkauft hat, ist nicht zu sagen. Die Hand des Kopisten ist mir unbekannt. Doch bedürfte die Handschrift noch einer genaueren paläographischen Untersuchung.

Ghiberti's Arbeit erweist sich als erste unfertige Niederschrift eines historisch-theoretischen Traktates über die verschiedenen Gebiete der bildenden Kunst, den der Meister an einen hochgestellten Mann gerichtet haben soll. Als frühester Termin der Abfassung ergibt sich nach den in der Selbstbiographie genannten Werken das Jahr 1452. Er mag aber wohl noch später anzusetzen sein. Wie es scheint, hat der Tod den Künstler von der Arbeit abberufen und die Vollendung wie stilistische Durchfeilung des Ganzen verhindert. *)

Einer der bedeutendsten Vertreter der damaligen Kunst, zugleich ein humanistisch hochgebildeter Mann, der ein glühender Bewunderer der antiken Kunst gewesen ist, hat aus dem reichen Schatze seiner Kenntnisse wie praktischen Erfahrungen am Lebensabende seine Gedanken und Ansichten über Wesen und historischen Verlauf der Kunst bis zu seiner Zeit niedergeschrieben. Der Zweck dieser Veröffentlichung war kein

*) Kraus: synchronistische Tabellen p. 125 setzt Ghiberti's Traktat zu 1423—1428, also viel zu früh an.

bloss litterarischer. Ghiberti wollte nicht bloss unterhalten und ergötzen, sondern vor allem unterweisen. Zu Nutz und Frommen seiner Genossen und Nachfolger in der Kunst stellte er sein Wissen zusammen. In diesem Sinne ist die Wahl des Ausdruckes „Commentarii" zur Bezeichnung seiner Arbeit charakteristisch — sie enthält gleichsam Erklärungen, eine Interpretation dessen, was zur Kunstausübung gehörte, sowie die Muster, denen nach des Verfassers Meinung nachzustreben war. Ghiberti verfolgte also eine ähnliche Tendenz wie Vasari; oder besser der letztere ist in dieser Beziehung von Ghiberti abhängig. Freilich Vasari hatte daneben noch patriotisch-historische Gesichtspunkte, wenn er durch seine Schriftstellerei die Namen und Werke der Künstler vor Vergessenheit, wie er sagte, bewahren wollte.*)

Der nach einem ebenso umfassenden wie einheitlichen Plane angelegte Traktat gliedert sich in drei Commentarien. Der erste handelt von der antiken Kunst, welcher sich im zweiten die Vertreter der modernen anschliessen, als Abschluss die Selbstbiographie. Im dritten spricht Ghiberti über Architektur, über Licht und Schatten der Körperwelt, Perspektive, Proportion und Symmetrie, von den einzelnen termini technici, kurz über Fragen, die die Künstler damals sehr beschäftigten. Diese scheinbar so bunte Materie des letzten Commentares war aber streng geordnet; wie es scheint, in drei Unterabtheilungen, deren erste die Architektur, die zweite die Skulptur, die dritte die Malerei betraf. Am wichtigsten davon für die moderne Forschung ist der zweite Commentar mit historischen Nachrichten über die Künstler bis Ghiberti (incl.). Aber auch der Inhalt der beiden anderen ist nicht so werthlos und konfus, wie die Herausgeber bisher gemeint haben.

Ueber die von Ghiberti benutzten Quellen sind wir nur

*) *Vid.* L'autore agli artefici del disegno. Sansoni VII. p. 726 seq.

schlecht unterrichtet. Der Meister scheint in höherem Maasse selbständig als seine Nachfolger gewesen zu sein. Die meisten eigenen Kenntnisse und Beobachtung liegen, wie ich vermuthe, im dritten Commentare vor. Hier konnte die reiche Erfahrung eines routinirten Künstlers, der viel gesehen und gesammelt hatte, zur Geltung kommen. Doch bedürfte es noch eingehenderer Untersuchung, schon um den Bestand des vorhandenen Wissens und danach den Fortschritt festzustellen, der in den Schriften der nachfolgenden Theoretiker liegt. In der Abhandlung über die alte Kunst folgte Ghiberti dem Plinius, den er (wie später Landin) in einer recht schlechten Handschrift benutzt haben muss. Daher die gräulich verstümmelten Namen und krassen Missverständnisse, an denen auch Landin's Uebersetzung leidet. Eine italiänische Version hat Ghiberti nicht besessen. Der Künstler war des Latein vollkommen mächtig, (wie aus den lateinischen Urkunden in den Documenti Sanesi und bei Gaye I. hervorgeht). Für die moderne Archäologie hat der Inhalt dieses Commentares, wie erwähnt, keinen Werth. Aber dieser Maassstab ist auch nicht anwendbar.*) Von historischem Standpunkt aus muss erklärt werden, dass Ghiberti (was bis jetzt übersehen worden ist) die erste selbständige, vielfach gekürzte Uebertragung des Plinius in's Volgare geliefert hat, nicht des ganzen, vielmehr des Theiles, der das meiste Interesse beanspruchte und für Ghiberti's Gedankengang besonders charakteristisch ist. Ghiberti gebührt somit das Verdienst der Priorität vor Landin, der freilich den ganzen Plinius übersetzt und durch den Druck allen Gebildeten Europa's zugänglich gemacht hat, während Ghiberti's Arbeit nur im kleinsten Kreise Verbreitung fand.**)

---

*) Sonst möchten sehr viele Schriften jener Zeit werthlos genannt werden.

**) Es müsste durch Vergleichung der korrespondirenden Theile

In dem zweiten Commentare berichtet Ghiberti auf das knappeste von dem Leben und den Werken einer Anzahl (nicht aller) berühmter Maler und Bildhauer (Architekten ausgeschlossen) von Florenz und Siena während des 14. Jahrhunderts. Darin liegt die erste und für lange Zeit (bis auf den Anonymus Magliabechianus) einzige Erweiterung des bisherigen Programmes, das sich auf Florentiner allein beschränkte. Wie üblich, kamen nur die gestorbenen Künstler zur Behandlung, von den Mitlebenden Niemand; und auch in der Selbstbiographie befleissigte sich Ghiberti bei Zeitgenossen und Concurrenten einer besonderen Kürze und Enthaltsamkeit. Diese Zurückhaltung macht ja Ghiberti alle Ehre, wenngleich sie den Forschern seit Vasari weniger erwünscht gewesen ist.

Welcher Hilfsmittel sich hier der Autor bedient hat, ist kaum zu sagen. Für selbstverständlich halte ich, dass Ghiberti die Vite Filippo's Villani und die gesammte Tradition in Florenz vollkommen bekannt waren. Wenigstens die Auffassung von dem Werden und der Entwicklung der florentinischen Kunst und von ihrem Zusammenhange mit der alten bei Ghiberti möchte sich aus der Verschmelzung und weiteren Ausgestaltung beider erklären. Daher der Eindruck des Märchenhaften, den die Erzählung bei Ghiberti (VF. III. II. 1. 2. 3.) macht, und die in merkwürdigem Gegensatze zu dem kühlen und nüchternen Ton des Uebrigen steht. Ghiberti selbst mochte freilich von der Richtigkeit dieser Fabel überzeugt sein. Aber Ghiberti gibt weit mehr als in der bis-

---

bei Ghiberti und Landin das Verhältniss beider Männer klargestellt werden. Landin nennt Ghiberti nur kurz: nicht mehr wie die porte di St. Giovanni, während er doch alle übrigen Werke des Meisters beständig vor Augen hatte — ich muss unentschieden lassen, ob mit Absicht oder nicht. Beim Tode Ghiberti's war Landin 31 Jahre alt; es will mir nicht in den Sinn, dass er von Ghiberti's Traktat da nichts gewusst habe.

herigen Litteratur zu finden ist. Er nennt eine grössere Anzahl von Künstlern und beschreibt eine Fülle von Werken, die heute zT. nicht mehr vorhanden sind. Immer merkt man, er hat, was er anführt, auch gesehen und studirt und übergeht, was er nicht verbürgen kann. Und wenn er einmal auf Gerüchte und Hörensagen angewiesen ist, deutet er seine Quelle an: Die Erzählung von dem merkwürdigen Künstler aus Germania geht auf die Berichte jener begeisterten Giovani (in VF. III. XVII. 10.), nicht auf Selbsterlebtes zurück. Wo man Ghiberti kontrolliren kann, ist er durchaus zuverlässig — seine Selbstbiographie zeigt das zB. Seine Arbeit ist darum eine kritische zu nennen, nach wohlüberlegtem Plane angeordnet: Reihenfolge und Auswahl der Künstler, die durchaus der Entwicklung der Kunst entsprechen, die Disposition des Stoffes ferner in den einzelnen Capiteln verrathen das. Ueberall tritt Ghiberti mit dem eigenen Urtheile hervor (zB. über Simone Martini und A. Lorenzetti); und dieses ist stets ruhig, gereift, vornehm. Wohl haftet in Folge davon ein persönliches Element der Darstellung an, aber ihre Sachlichkeit leidet nicht darunter. Was er sagt, ist präcis, anspruchlos, objektiv, ohne eine Spur von Eitelkeit und Ruhmredigkeit, von der Brunelleschi nicht frei war, und ohne jene polternde Derbheit, in die Donatello zeitweilig verfiel. Ghiberti bleibt sich stets gleich, stets maassvoll; aber mit der Bestimmtheit und Gewichtigkeit eines Kenners, der sich seiner Erfahrung und seines Werthes wohl bewusst ist, trägt er die Ansicht vor, welche er sich auf Grund von Thatsachen, dh. vor den Werken selbst gebildet hat. Wohlthuend ist, wie Polemik durchweg ausgeschlossen bleibt, obwohl ihm doch dazu häufig Gelegenheit sich bot, und er leicht hätte Vergeltung üben können an seinen Gegnern, die ihn zeitweilig mit den schlimmsten Verdächtigungen verfolgt hatten. Aber auch das Anekdotenhafte und Novellistische,

das bei den Nachfolgern in Fülle auftritt, fehlt. Und so hat m. E. Ghiberti diesen Commentar zum grossen Theil selbständig verfasst auf Grund von Aufzeichnungen, die er im Laufe der Jahre niedergeschrieben hatte. Ich bin nicht der Meinung, dass er schriftliche Vorlagen einfach kopirt habe, wie das sonst üblich war.

Vorbild waren Ghiberti die Alten, für die er die höchste Verehrung hegte, speziell Plinius. Ihren Schriften hatte er in einer gewissen archaisirenden Liebhaberei die Rechnung nach Olympiaden entnommen und auf die Chronologie der Kunst seiner Zeit übertragen, wohl in willkürlicher Weise, und ohne dass er selbst genau darüber informirt gewesen wäre.*) Ghiberti war viel in Italien herumgekommen. Er hatte also Gelegenheit gehabt, viel zu sehen, zu erfragen und zu sammeln. Von früh auf muss er Kunstsammler gewesen sein. Als er in Siena arbeitete, mag er genug von sienesischen Künstlern gehört und das Vernommene mit den dort vorhandenen Werken in Einklang gesetzt haben. Gerade indem er dem Ambrogio Lorenzetti den ersten Platz zuwies, befand er sich im Widerspruche mit der landläufigen Meinung. So wird er auch in Florenz verfahren sein. In erster Linie ging er von den Werken aus. Das Biographische ist in seinem Commentare verhältnissmässig dürftig, das Stilkritisch-Exegetische um so reicher.

Ghiberti's Arbeit ist ein Unicum in der gesammten Litteratur von Florenz und wegen seines inneren Werthes hoch zu stellen. Dasselbe bietet die nothwendige Ergänzung für die Beurtheilung der künstlerischen Thätigkeit dieses seltenen Mannes, wofür es bis jetzt leider noch nicht sonderlich verwerthet worden ist. Der harmonische Charakter des Künst-

*) Ich halte es für ein vergebliches Bemühen nach einem Schlüssel zur Lösung der Rechnung zu forschen. Ghiberti hat seine Daten willkürlich angesetzt, oder die Ueberlieferung ist gerade hier heillos verderbt.

lers spricht daraus nicht minder wie aus dem schönen Ebenmaasse und der formalen Vollendung seiner Werke. Die Kunsthistoriographie der Folgezeit ruht meistens auf Ghiberti. Die Autoren, die ihn nicht gekannt oder benutzt haben, vermögen ihre Dürftigkeit nicht zu verbergen (Quelle A; Billi). Der Anonymus, Vasari schrieben ihn aus. Noch heute bietet er das nothwendige Correktiv für die Behauptungen des Aretiners.

Cristoforo Landino.

Ein Werk von der Originalität und Trefflichkeit der Commentare Ghiberti's hat das Quattrocento nicht wieder hervorgebracht, wiewohl, vielleicht auch gerade weil die Beschäftigung mit der Kunstschriftstellerei innerhalb der gebildeten Klassen von Florenz seit der zweiten Hälfte oder dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts immer allgemeiner wurde. Wohl wächst dadurch das Material, aber es fehlt zunächst die ordnende und zusammenfassende Hand.

So ist einmal eine Reihe Biographien von einzelnen Künstlern hervorzuheben wie diejenige Leon Battista's Alberti, verfasst von einem unbekannten Autor; diejenige Brunelleschi's von Antonio Manetti, eine Tendenzschrift, die erste litterarische Fixirung der popularen Tradition von Brunelleschi und der Kuppelwölbung des Domes von Florenz, die c. 1482/3 entstanden sein mag; im Cinquecento die Michelagnolo's von Ascanio Condivi von 1553, eher eine Selbstbiographie des Künstlers, u. a. m.

In zweiter Linie wären hier die zahlreichen Ricordi und Diarien von Künstlern zu nennen. Ich habe bereits auf die Wichtigkeit der reichen Memoirenlitteratur in Florenz hingewiesen. Viele Florentiner Familien besassen dergleichen Aufzeichnungen wie zB. Luca's Landucci Diario, Ludovico's Buonarroti Ricordi u. a. Eine besondere Species derselben waren die Aufzeichnungen von Künstlern über die eigene

Person und Thätigkeit, die seit der Mitte des Quattrocento begegnen. Ghiberti's Selbstbiographie könnte als erstes Specimen dieser Gattung angesehen werden, insofern als der Meister hauptsächlich die Reihenfolge seiner Werke seit 1400, von seinem 22. Jahre also an, aufgeführt hat. Daran schlossen sich Tagebücher, Diarien, Journale (Reisejournale zB.) von Künstlern in bunter Folge, bald über einen kurzen, bald über einen längeren Zeitraum, sei es ausschliesslich für die eigene Person resp. Familie oder auch mit Bezug auf Andere: So, um nur diese zu nennen, die Ricordi des Neri de' Bicci von 1453—1475, mit die ausführlichsten, im Auszuge bei Milanesi (Sans. II. 69 seq.); die des Alesso Baldovinetti, bereits am 10. December 1449 begonnen und wohl bis zum Tode des Künstlers geführt — (ed. im Auszuge von Pierotti, dort auch ein Memoriale des Francesco Baldovinetti über Alesso erwähnt) —, die des Domenico Ghirlandajo; im 16. Jahrhundert die Raffaels — die letzten beiden verloren, wenn überhaupt vorhanden! — Michelangelo's Buonarroti Ricordi über seine verschiedenen Kunstunternehmungen — der Hauptsache nach von Milanesi edirt, zum Theil noch ungedruckt, — die des Pontormo (*vid.* p. 366)*) u. a.

Diese Erzeugnisse haben nicht sowohl einen litterarischen Werth als vielmehr nach der stofflichen Seite, als ergibige Fundgruben für die moderne Forschung über einzelne Künstler. Ein zusammenhängendes Bild der geschichtlichen Entwicklung geben sie nicht.

Wohl aber trifft dies zu bei der Thätigkeit eines der angesehensten Humanisten von Florenz, Cristoforo Landino, der ein fruchtbarer Schriftsteller, Professor der Poesie und Beredsamkeit und Mitglied der platonischen Akademie war. Die Bedeutung dieses Mannes liegt nicht sowohl wie bei

*) In Deutschland wären Dürers Tagebücher zu nennen etc.

Ghiberti in der selbständigen Schilderung gewisser Epochen und Vertreter der florentinischen Kunst, als vielmehr in seiner Uebersetzungs- und Auslegungsthätigkeit, in der Pflege, Verbreitung und Popularisirung der Kunde des klassischen Alterthumes, endlich darin, dass ihm, dem gewiegten Kenner auch der gleichzeitigen Kunst und Litteratur, eine Fülle von Anregungen und Material die ausübenden Künstler (Botticelli zB.) wie die Kunsthistoriographen der Folgezeit verdanken.

Drei Werke Landins kommen hier hauptsächlich in Betracht: die Pliniusübersetzung, der Commentar zu den Oden und Episteln des Horaz', endlich derjenige zur Divina Commedia. *) Von diesen dreien hat der Commentar zum Horaz, der 1482 in Florenz bei Antonio Miscomino mit einer Dedikation an den Herzog Guidobaldo von Urbino erschien, hier nur insofern Wichtigkeit, als er Quelle des Anonymus Magliabechianus für die antike Kunst gewesen ist. Anders dagegen mit den beiden übrigen Werken.

Die Bedeutung der Encyklopädie des Plinius als der Hauptfundgrube für die Kenntniss der Antike ist bereits zur Genüge hervorgehoben worden. Seinen Text überlieferten Handschriften, deren eine Fülle Sillig aus dem 13. bis 15. Jahrhundert verzeichnet hat, freilich in einer höchst verderbten Gestalt. Dieser Wichtigkeit entsprechend, gehörte die historia naturalis zu den frühesten Erzeugnissen italiänischer Typographie. Im Jahre 1469 veranstaltete in Venedig Johann von Speyer, im folgenden Pannartz und Sweynheim in Rom die ersten lateinischen Drucke, typographisch glänzende, philologisch mangelhafte Leistungen, denen unzählige Neudrucke in Italien, zB. in Florenz und besonders in Venedig (von anderen Ländern zu schweigen) folgten.

---

*) *Vid.* Bandini specimen litteraturae Florentinae saec. XV. Florenz 1748 und Deycks: Programm der Akademie von Münster 1861/62.

Durch den Typendruck wurde der Plinius noch weiteren humanistischen Kreisen zugänglich. Die grösste Verbreitung erfuhr er aber doch erst durch Landins Uebersetzung in's Volgare, die c. 1473 in Rom erschien und dem Könige Alphons von Neapel gewidmet war. Von der Beliebtheit dieser Version zeugt die Fülle der Neuauflagen, in Venedig allein 10 Mal in der Zeit von 1481 bis 1534. Billi, der Anonymus, Vasari resp. Adriani u. a. schrieben sie aus. Mit Recht konnte Landin in dem Widmungsschreiben vor der Auflage von 1481 an König Ferdinand von Neapel, dem er darin das Verdienst sie veranlasst zu haben vindicirte, um den ignari delle lettere latine zu helfen, rühmen, dass Plinius aus einem Lateiner zu einem Toskaner, aus einem Römer zu einem Florentiner — hier die analoge Auffassung wie bei Giovanni Villani — geworden sei.

Landins Verdienst ist in der That bedeutend und Ghiberti gegenüber quantitativ grösser. Es war keine Kleinigkeit den ganzen Plinius zu übersetzen, wenngleich der Humanist insofern günstiger als Ghiberti gestellt war, dass er statt einer Handschrift bereits einen lateinischen Druck hatte benutzen können. Allein die ganz kolossale Fülle von Irrthümern und Missverständnissen in Landins Arbeit ist doch nicht zu übersehen. Dieselben können auch nicht einfach mit der Textverderbniss entschuldigt werden. Ein grosser Theil davon erklärt sich durch die immerhin doch geringe philologische Bildung Landins, durch den Mangel an Kritik, durch Flüchtigkeiten und Gedankenlosigkeiten, Fehler, die auch schon zu Landins Lebzeiten gerügt worden sind.*)

Landins Plinius übersetzung enthielt das Material über die antike Kunst in handlichster und vollständigster Weise.

*) Hatte er zB. den Text nicht verstanden, so übersetzte er wiederholt Wort für Wort einzeln, nach ihrer zufälligen Folge.

Sein Hauptwerk, der Dantecommentar, leistete, wenngleich in gedrängtester Form, den gleichen Dienst für die moderne Kunst. Im Jahre 1480 war er verfasst, 1481 erschien er im Drucke. Die Widmung ging an die florentinische Republik, die sich dafür erkenntlich erwies. Ohne Bedeutung für die inhaltliche Erklärung der Dichtung, fanden Landins moral-philosophische und allegorische Auslegungen und Umdeutungen dennoch den allergrössten Beifall. Dergleichen entsprach dem Geschmacke der Zeit und war nach Dante in immer grösserem Umfange geübt worden. Dem Commentare hat Landin ausser einem kurzen Vorwort (Proemio) eine längere Einleitung unter dem Titel: 'Apologia nella quale si difende Danthe et Florentia da falsi calumniatori und ein Leben Dante's (nach Boccaccio) vorgesetzt. In der Apologie gibt er kurze Charakteristiken berühmter Männer von Florenz bis auf seine Zeit, zum Theil auch solche des Alterthumes. Vorbild dafür waren wieder Filippo's Villani Biographien, doch mit dem Unterschiede, dass Landin seinen Stoff nach gewissen Kategorien übersichtlich vertheilt hat: Florentini excellenti in doctrina, — in eloquentia, — in musica, — in pictura et sculptura, — in ius civile, — in mercatura. Und auch das war früher geschehen. Schon Filippo Villani hatte Verwandtes zusammengestellt. Aber Landin hat doch konsequenter disponirt und innerhalb jeder Kategorie nach Möglichkeit eine historisch-chronologische Reihenfolge einzuhalten gesucht. Solche Ordnung war bei dem immer wachsenden Stoffe von selbst geboten. Bartolomäus Facius' de viris illustribus, Vespasiano's Bisticci 103 Vite mögen beispielshalber citirt werden.

Bei dem Titel: Florentini excellenti in pictura et sculptura findet Landin Gelegenheit eine ausgedehntere Uebersicht über die Kunstentwicklung in seiner Heimath zu geben. Auch darin ist er zunächst von Filippo Villani abhängig. Dessen Auffassung und Anordnung kehren bei Landin wieder,

ja (theilweise verbotenus, zum Theil freilich in selbständiger Reproduktion) auch der Wortlaut Villani's nach der italiänischen Version. Wo der Vorgänger aufhört (mit Taddeo Gaddi), bricht auch Landin ab, um sofort zum Quattrocento und zu Masaccio überzugehen. Ghiberti's zweiten Commentar hat er also nicht benutzt.

Diese Fortsetzung und Aufzählung von zeitgenössischen Künstlern und zwar zuerst der Maler, dann der Bildhauer von Masaccio und Brunelleschi ab, ist zweifelsohne selbständig nach eigenen Notizen und Kenntnissen, nicht nach fremden schriftlichen Vorlagen niedergeschrieben worden. Landin hatte ja, was er schilderte, meist mit erlebt. Freilich sehr in's Einzelne verliert sich der Autor nicht; aber das war wohl auch nicht seine Absicht. Ihm kam es nur darauf an (wie F. Villani), den Stil der verschiedenen Künstler mit knappen Worten zu charakterisiren; und seine Urtheile sind meist treffend und richtig, wenngleich, wie das natürlich ist, etwas allgemein gehalten. Immerhin lässt schon ihre Fassung die genaueste Vertrautheit des Autors mit den Haupterscheinungen der florentinischen Kunst und sodann schriftliche Aufzeichnungen, auf Grund deren eben Landin geurtheilt hat, voraussetzen. Und dieses schriftliche Material wird, wie ich mehrfach vermuthet habe, auch den Nachfolgern in der Kunstschriftstellerei zu Gute gekommen sein.

Landin handelt nach der Gewohnheit von gestorbenen Künstlern, von den Malern bis P. Uccello, von den Bildhauern bis zu den Rossellini; er mag die Reihe successive von Fall zu Fall bis gegen sein eigenes Lebensende a. 1504 hin fortgeführt haben.

Landins kurze Arbeit hatte einen grossen Werth, denn sie enthielt die erste Zusammenstellung über die zeitgenössische Kunst, bot zudem auch den Rahmen für die weitere Behandlung der Kunstgeschichte. Die Folgezeit brauchte nur

noch Ergänzungen zu bringen und das neue Material aus dem Cinquecento in der gleichen Weise anzugliedern. Und das ist in der That geschehen. Jene kunsthistorischen Quellenschriften unbekannter Herkunft, die ich zu konstatiren mehrfach Gelegenheit gehabt habe, dann Billi, der Anonymus, Vasari, sie alle haben aus Landin geschöpft. Vielleicht ist indirekt durch Landin auch Manetti's Fortsetzung Filippo's Villani hervorgerufen, die uomini singhularj dal 1400. Wenn es wahr ist, dass Manetti nach einer fremden Vorlage gearbeitet hat, so könnte ich mir wohl vorstellen, dass sein Freund und Akademiekollege Landin ihm das nöthige Material dafür zur Verfügung gestellt habe. Doch kann das nicht bewiesen werden.

Damit mögen die vornehmsten Erscheinungen der kunsthistorischen Litteratur von Florenz im Quattrocentro besprochen sein. Im Cinquecento wächst dieselbe dem äusseren Umfange und dem Inhalte nach bedeutend an, beschränkt sich auch nicht mehr ausschliesslich auf Florenz. Zu zahlreiche Keime hatte nach allen Seiten hin die Arnostadt verstreut. Allenthalben war die Saat aufgegangen. Florenz war besonders seit der Revolution unter Savonarola nicht mehr Mittel- und Brennpunkt des künstlerischen Lebens der Halbinsel. Neue Centren waren entstanden wie Mailand, Ferrara, Padua, Venedig, Urbino, auch Neapel u. a. m., ganz besonders endlich Rom. Die comunale Abgeschlossenheit begann zu schwinden. Die Verhältnisse und Interessen wurden breiter und complicirter. Ein allgemeiner Austausch trat ein, nicht zum geringsten durch die politischen Verhältnisse veranlasst. Rom wurde wieder wie früher die Führerin auf geistigem und künstlerischem Gebiete, wenigstens für eine gewisse Zeit, nicht sowohl in dem Sinne einer radikalen Umformung als in dem der allmählichen Weiterentwicklung und Ausbildung des Bestehenden zur höchsten Vollkommenheit.

Wohl aber macht sich mit dem Wechsel des Lokales in dem gesammten historisch-litterarischen Betriebe ein Moment geltend und gewinnt zuletzt die Ueberhand, das in Florenz nicht die Bedeutung besass wie in Rom, wo es als in den Verhältnissen begründet längst vorhanden war: das antiquarisch-akademische. Roms Ruinen luden von selbst dazu ein. Ich habe (p. XXXVI.) bereits den Stand der antiquarii erwähnt. Eine accademia degli antiquarii trat zu eifriger Pflege der Denkmälerkunde zusammen. Sammler von allerlei Handschriften, Kunstwerken und Kuriositäten kamen hier seit langer Zeit zusammen. Rom wurde Mittelpunkt für den Kunsthandel, der unter Zuhilfenahme der reproducirenden Künste enormen Aufschwung nahm und sich zu einer lucrativen Industrie erweiterte.

Diese ganze Entwicklung ist um die Mitte des 16. Jahrhunderts sozusagen fertig. Unter solchen Verhältnissen fand in Rom nicht die in Florenz vorwiegend gepflegte Kunstbiographik Fortsetzung — mit Ausnahme etwa von Paolo Giovio, der aber auch in anderen Zusammenhang gehören möchte — sondern die Topographie. Aber diese hatte sich gleichsam laicisirt und diente nicht mehr ausschliesslich praktisch-religiösen Zwecken, wie früher die Pilgerguiden, sondern ästhetischem Genusse und ernsthaftem Studium. So ergibt sich von den christlichen Pilgerführern bis zu Cyriac von Ancona, dem ersten Sammler und Antiquar, von Flavio Biondo's chorographisch-typographischen Schriften bis zu Albertini's Mirabilien des kaiserlichen und päpstlichen Roms, weiter bis zu dem Riesenplane, ähnlich wie heute Pompeji, so damals das antike Rom auszugraben und wiederherzustellen, eine Kette von Aufzeichnungen über Kunstdenkmäler aller Art in Wort und Bild*), bis sich gleichsam der Kreislauf schliesst und

*) Ich denke an die Skizzenbücher italiänischer und auswärtiger

die systematische Durchforschung der Katakomben des christlichen Roms mit dogmatischer Tendenz im Dienste des auf dem Tridentinum neu konstituirten siegreichen Katholicismus mit bewundernswerthem Fleisse und Erfolge sich vollzieht.

Der Vorgang wirkt auch in anderen Städten. So begegnen topographische Aufzeichnungen in Florenz wie Albertini's und Petrei's Memorialien, Marcanton Michiel's (Anonimo Morelliano) Notizen über norditaliänische Kunstwerke u. dergl. Eine Fülle von Material wurde durch diese topographische Litteratur zu Tage gefördert und zum Theil auch von den Kunsthistoriographen verwerthet (vom Anonymus Magliabechianus wie Vasari zB.). *)

Pomponius Gauricus.

Rom mochte auf anderen Gebieten ihrer Tochterstadt den Rang ablaufen, die Pflege der Kunsthistoriographie in der ersten Häfte des Cinquecento blieb nach wie vor auch unter veränderten Verhältnissen Florenz überlassen.

Im Jahre 1504 erschien hier die Schrift des Neapolitaners Pomponius Gauricus, der lange Zeit in Padua gelebt hatte. **) Eine Abhandlung über Wesen und Geschichte der Bildhauerkunst, besonders der Erzkunst, nach Alberti's Vorgange. Das Werk kann nicht eigentlich ein florentinisches genannt werden. Florenz war nur der Druckort. Gleichwohl enthält es interessante Notizen auch über florentinische Künstler. Der Traktat, der im Cinquecento eine grössere

Künstler, z. B. von Heemskerk, den St. Galli etc.; später an die zahlreichen chalkographischen Publikationen der Kunsthändler, den Vorläufern der Galleriewerke.

*) Auf das übrige Italien gehe ich nicht ein; also z. B. nicht auf Giovanni's Santi Reimchronik, ein Gelegenheitsgedicht, ohne Einfluss auf die gleichzeitige wie folgende Litteratur, aber voll guter Kenntnisse.

**) *Vid.* Brockhaus Pomponius Gauricus de sculptura. Leipzig 1886.

Verbreitung gefunden hat wie manches florentinische Specimen, auch über Italiens Grenzen hinaus — Zwei Ausgaben erschienen in Antwerpen 1528 und Nürnberg 1542 — interessirt nicht durch die theoretischen Erörterungen des Verfassers über Symmetrie, Perspektive, Physiognomik u. s. w., sondern einmal durch die genaue Schilderung der beim Broncegusse in der Renaissance üblichen Technik, der dazu nöthigen Materialien, Vorbereitungen und Manipulationen, Angaben, die durch Benvenuto Cellini später die erfreulichste Bestätigung gefunden haben, und sodann durch die Uebersicht über die berühmtesten Bildner des Alterthumes und der Renaissance bis zum Beginne des Cinquecento. Alle Künstler werden nach den Kategorien bei Plinius, wenngleich in anderer Reihenfolge, in chronologischer Ordnung vorgeführt. Für die Antike schöpfte der Autor hauptsächlich aus Plinius, daneben aus Pausanias, den ich hier zum ersten Male benutzt finde. Vollständigkeit beabsichtigte er bei seinen Excerpten nicht. Von den Bildhauern des Mittelalters bis zum Ende des Trecento wusste er nichts. Ghiberti's Commentarien waren ihm unbekannt, desgleichen die litterarische Tradition von Florenz. Sein Bericht über die Renaissanceplastiker beruht theils auf Autopsie, theils auf den mündlichen Erzählungen derer, mit denen er zufällig verkehrte. Daher die eigenthümliche, recht einseitige Auswahl und Werthschätzung der einzelnen Meister. Pomponius Gauricus war ein kenntnissreicher Mann, der Vieles gesehen hatte. Er hatte auch Florenz besucht, wenngleich mehr vorübergehend, auf der Durchreise, und berichtet auch über Florentiner Bildhauer, besonders über Donatello, von dem er Anekdoten erzählt, die offenbar zu Padua im Umlaufe und Vasari unbekannt geblieben waren. Man merkt, er kannte die florentinische Plastik nur ungenügend. Den grössten Platz nahmen dagegen die lombardischen Skulptoren ein, besonders die von

Padua. Deren Werke hatte der Verfasser ständig vor Augen gehabt und überschätzte sie daher enorm. Allein auf Grund der Paduaner Arbeiten beruht seine Werhschätzung Donatello's. Durch diese Einseitigkeit des Autors erfahren wir aber von Künstlern, die bei dem eigenartigen Charakter der Florentiner Kunst und Litteratur so gut wie gänzlich vernachlässigt worden wären. Diese Schrift, die in Florenz wenig verbreitet war, auch vom Anonymus und Vasari nicht benutzt worden ist, bietet daher eine willkommene Ergänzung zu Vasari, der ausser dem bekannten Briefe Girolamo Campagnola's und dem, was er gelegentlich gesehen und der Aufzeichnung für werth erachtet hatte, von lombardischer Kunst keine rechte Kunde besass. Bedauerlich ist nur, dass Pomponius Gauricus nicht auch die Maler noch behandelt hat.

Antonio Billi und die Quelle A.

Die specifisch florentinische Kunstbiographik wuchs um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert immer mehr. Humanistisch gebildete Leute ergreifen die Feder und schriftstellern zur eigenen Belehrung wie zu derjenigen Anderer. Ich will hier nicht von den verschiedenen Quellen und Vorlagen reden, die der Anonymus Magliabechianus direkt und mittelbar benutzt haben muss, also von dem „Nichtoriginale", der Quelle B, dem testo primo, schon weil ich mir von allen diesen keine rechte Vorstellung machen kann, weder über ihren Umfang noch Inhalt noch über die Zeit ihrer Entstehung. Nur ein Elaborat ist nicht zu umgehen, das auch mit annähernder Sicherheit zu bestimmen ist, und das in Florenz verbreitet gewesen sein muss, nämlich die von mir mit dem Buchstaben „A" bezeichnete Compilation eines unbekannten Florentiners, die allem Anscheine nach intakt im libro des Antonio Billi resp. in dessen Copia Strozziana

vorliegt.*) Dieser Verfasser gibt eine Reihe von Nachrichten über florentinische Maler und Bildhauer von Cimabue und Giotto bis zu Alesso Baldovinetti und Antonio del Pollajuolo. Das Jahr 1500 kann als Grenze der Darstellung bezeichnet werden, als Abfassungszeit die Jahre 1500 bis 1506/7. Der Autor war ein gebildeter, litterarisch gewandter Mann, ein Humanist oder Gelehrter, kein ausübender Künstler. Seine Sprache ist, soweit man bei der trüben Ueberlieferung sehen kann, knapp, präcis — eher kurz aneinandergereihte Sätze denn längere Perioden — und dem Stile nach ziemlich klar. Das Vorwiegen des Anekdotenhaft-Novellistischen fällt auf, wenigstens bei den populären Künstlern von Florenz. Aber auch eine Fülle von Thatsachen begegnet, besonders bei den œuvres der Quattrocentisten. Das Ganze scheint aus verschiedenen Quellen zusammengearbeitet worden zu sein, nicht ungeschickt, doch mehr in äusserlicher Weise. Ich habe wenigstens auf verschiedene Nähte hinzuweisen Gelegenheit gehabt.

Welcher Art diese Vorlagen gewesen sind, ist schwer zu sagen. Ghiberti's Commentare sind nicht benutzt, um so mehr die populare Tradition in Florenz was die Benennungen einzelner Monumente anlangt; ferner ist Landins Apologie, auf verschiedene Punkte vertheilt, verbotenus aufgenommen, auch Manetti's Vita Brunelleschi's im Auszuge, aber nicht Manetti's huomini singhularj. Für's Quattrocento möchte der Autor bald Zeitgenosse gewesen sein, wenigstens seit der zweiten Hälfte desselben, resp. seitdem Landin aufgehört hatte. Für das Trecento wird er eine schriftliche Quelle gehabt haben, die ich in Ermangelung besserer Kenntniss „Z" genannt habe.

Der Verfasser ist, wie erwähnt, unbekannt. Ich habe

---

*) *Vid.* den Commentar zum Anonymus und Billi, auch die Einleitung zu dem letzteren.

die Vermuthung ausgesprochen, dass Francesco Billi, der Vater des Antonio (von 1432/34 bis nach 1508) diese Kompilation niedergeschrieben haben könnte. Allein diese Vermuthung habe ich nur mit Rücksicht darauf geäussert, dass die Schrift anscheinend in dem libro di Antonio Billi wörtlich vorhanden ist, ohne selbst grosses Gewicht darauf zu legen. Quelle A ist dann in der Folgezeit von Antonio Billi und durch ihn vom Anonymus Magliabechianus und Vasari benutzt worden. Unentschieden muss bleiben, ob der Anonymus Magliabechianus auch Vorlage A gekannt nnd eingesehen habe.

Die Zuverlässigkeit dieser Quellenschrift ist ihres anekdotenhaften Charakters halber gering. Für das Trecento wird der reichhaltigere Ghiberti den Vorzug beanspruchen dürfen. Für das Quattrocento bleibt aber nach Abzug dessen, was der Autor Landin und Manetti verdankt, eine Partie Nachrichten zurück, die eher Glauben verdienen, da der Autor den Dingen nahe stand. Keinesfalls sind die Angaben der Quelle ohne Prüfung anzunehmen.

Dasselbe gilt von dem libro di Antonio Billi, so nach den Randnoten im Anonymus Magliabechianus genannt. Die Textüberlieferung desselben ist schlecht. Im Originale liegt das „Buch“ überhaupt nicht vor, nur in zwei Kopien, sowie in der Kompilation des Anonymus Magliabechianus und in den Vite Vasari's. Von den Abschriften verdient die nach ihrem ehemaligen Besitzer, dem Senator Carlo Strozzi, genannte Strozziana den Vorzug. Dieser Kopist hat ziemlich genau das Original reproducirt. Leider ist die Strozziana nur zum Theil erhalten; für den verlorenen Rest muss die zweite, von dem bekannten Kanonikus Antonio Petrei zwischen 1564 und 1570 gefertigte Abschrift eintreten, die aber äusserst flüchtig und gedankenlos ist, voller Fehler und Irrthümer, ferner zu gekürzt und mit allerlei Zuthaten aus Vasari versehen. Petrei's Kopie, (vielleicht aus einer gewissen

Schreibewuth, die vielfach in Florenz, besonders seit dem Erlöschen der Freiheit und der eigenen Produktionskraft zu bemerken ist, sodass man direkt von einem papiernen Zeitalter später reden könnte, aber auch wohl zur Selbstbelehrung entstanden), liegt vollständig vor. Der Anonymus Magliabechianus hat den Inhalt des libro Billi fast ganz theils seinem Texte, theils, wenn er an der Richtigkeit der Vorlage zweifelte, seinen Randzusätzen einverleibt. Das Vorhandene deckt sich meist mit dem Wortlaute des Strozzianus, weniger mit dem bei Petrei. Vasari endlich hat Billi gelegentlich, ohne ihn direkt zu nennen, ausgeschrieben.*) Eine Rekonstruktion der Quelle ist bei dieser Textüberlieferung ausgeschlossen.

Antonio Billi, der Spross einer florentiner Familie, die ich bis ins Trecento zurückverfolgt habe, scheint nach 1480 geboren und im Jahre 1550, als Vasari die erste Ausgabe der Vite im Drucke erscheinen liess, noch am Leben gewesen zu sein. Er muss ein litterarisch gebildeter, wohlhabender Mann gewesen sein. Ob er nach den Citaten im Anonymus als Verfasser des „Buches" oder nur als sein zeitiger Besitzer anzusehen sei, kann bis jetzt nicht sicher festgestellt werden. Ich bin geneigt, ihm die Autorschaft zu vindiciren; und zwar hat er alsdann in der Zeit von 1516 bis etwa 1525 gearbeitet, indem er zunächst Quelle A kopirt und daran zwei Nachträge über gleichzeitige Künstler des Cinquecento bis Michelangelo angeschlossen hat. Seine eigenen Notizen, die Billi auf Quelle A zuzuschneiden bemüht war, erweisen sich als recht dürftig, wenngleich gegen ihre Glaubwürdigkeit im Allgemeinen nichts einzuwenden sein dürfte.

---

*) Nur indirekt citirt Vasari den Billi, z. B. in der Vita Taddeo's Gaddi mit dem Worte „altri", in der Giottino's unter der Bezeichnung „molti", in der Donatello's mit „si dice", „alcuni" u. s. w.

So wenig wie der Autor A oder später der Anonymus Magliabechianus hat Billi sein Wissen auf Grund eigener Studien gebildet oder erweitert. Was so an der Strasse lag, die allgemeine öffentliche Meinung, hier und da mündliche Berichte erscheinen reproducirt. In erster Linie kam es Billi auf die litterarische Compilation und Unterhaltung an, nicht auf die Pflege und Vertiefung des Kunstverständnisses, dass diese Dinge gleichsam zum Hausgebrauche bereit lägen. Und dieser Gesichtspunkt begegnet bei vielen Erscheinungen der florentinischen Litteratur. Darum wurde die Arbeit auch sofort von der des Nachfolgers, soweit sie nur etwas reichhaltiger war, antiquirt. Das trat bei Billi mit dem Anonymus Magliabechianus, bei diesem wieder mit Vasari, dann freilich in abschliessender Weise ein.

Giovambattista Gelli.

Noch zwei Erscheinungen der kunstbiographischen Litteratur sind vor dem Anonymus Magliabechianus zu erwähnen.

Domenico Moreni (Bibliografia I. p. 418. Florenz 1805) nennt die Vite de primi pittori di Firenze von Giovan Battista Gelli, ein Werk, das ehemals in der Bibliothek der Strozzi unter Nr. 952, jetzt nach von Fabriczy in dem Besitze des Vorstehers der Comunalbibliothek von Cortona, Girolamo Mancini sich befindet. Vielleicht lag die Handschrift auch Baldinucci vor, der im Leben Verrocchio's ein „manoscritto antichissimo" (doch anders als Moreni) citirt und, was am auffälligsten ist, hinzusetzt, es sei „quasi de tempi dello scrittore di quelli". Das passt mit Gelli (1498 12. August — 1563. 14. Juli) kaum. Gelli, seines Standes ein Schuster, der sich aber eine humanistische Bildung erworben hatte, ohne dass er deshalb mit unserem Hans Sachs verglichen werden könnte, gehörte zu den beliebtesten Schriftstellern von Florenz unter dem Principate. Er war Mitglied der academia Fiorentina,

in der er mehrere Ehrenämter bekleidet und viele „Lezioni" gehalten hat. Auch hatte er die Professur für Danteerklärung inne. Mehrere Komödien und Uebersetzungen werden ihm zugewiesen; doch ist die Begründung im Einzelnen nicht sicher, sodass eine kritische Monographie über diesen Autor am Platze wäre. Die Künstlervite, die er verfasst haben soll, werden, nach der Stellung und Bildung des Mannes zu schliessen, von gleichem Genre sein wie diejenigen in der Quelle A, im Billi und Anonymus Magliabechianus: Eine litterarische Compilation aus verschiedenen Quellen, ohne grossen selbständigen Werth, besonders ohne Bedeutung für die moderne Kunstforschung.

Moreni theilt folgenden Inhalt mit „cioè di Cimabue, di Giotto, di Maso detto Giottino (das setzt Bekanntschaft mit Vasari voraus), di Stefano chiamato il Dottore (so nannte den Maler Ghiberti), di Taddeo Gaddi, d'Antonio Fior. chiamato da Siena, e da Venezia (das würde auf den Anonymus Magliabechianus resp. dessen Quelle hinweisen), di Buonamico, dello Starnina, di Lippo Fior., di Maestro Dello Fior., di Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti, di Filippo di Ser Brunellesco, di Niccolò da Buggiano, di Donatello, di Nanni di Bianco (sic.), d'Andrea del Varrocchio, e di Michelozzo. Bei solchem Inhalte würde der Titel bei Moreni weniger passen als der bei Baldinucci, der ja auch sonst als exakter Arbeiter bekannt ist. Ebensowenig ist festzustellen, ob nur die erwähnten Künstler und zwar genau in der Reihenfolge bei Moreni behandelt worden sind; Anordnung und Auswahl wären dann einseitig und liessen eher auf ein Excerpt aus einem anderen Werke oder auf eine nicht zu Ende geführte Kopie denn auf eine selbständige Arbeit Gelli's schliessen. Die Cinquecentisten würden dann ganz fehlen, und für das Quattrocento andere Quellen zu Gebote stehen.

Ueber die Abfassungszeit der Handschrift ist nichts

Sicheres überliefert. Mit Rücksicht auf die Entstehungszeit der anderen Werke Gelli's — La Sporta, wenn von ihm, ist von 1548, L'Errore 1555 —, ferner darauf, dass Vasari's Vite von 1550 benutzt zu sein scheinen, würde anzunehmen sein, dass Gelli zwischen 1550 und 1563 geschrieben habe. In welchem Verhältnisse Gelli zu dem Anonymus Magliabechianus steht, ist, bevor ich nicht die Handschrift eingesehen und geprüft habe, nicht zu sagen; bis dahin muss auch das definitive Urtheil suspendirt bleiben.

Paolo Giovio da Como.

An zweiter Stelle ist Paolo Giovio zu nennen, welcher nur mittelbar nach Florenz gehört, vielmehr nach Rom, dort aber innerhalb der antiquarisch-topographischen Richtung mit seiner Kunstschriftstellerei eine singuläre Erscheinung ist.*) Als Zeitgenosse des Anonymus und Vasari's, dem der letztere den äusseren Anstoss zu der Abfassung der Künstlervite verdankt haben will, ist er in diesem Zusammenhange nicht zu übergehen.

Paolo Giovio, geboren am 19. April 1483 zu Como, Arzt, päpstlicher Prälat und Bischof von Nocera, ist der ächte

*) Doch ist hervorzuheben, dass, wie schon Benedetto Giovio, der Bruder Paolo's, gerühmt hat, die Werke Paolo's sich durch ihre anschaulichen und prächtigen topographisch-chorographischen Schilderungen auszeichnen, eine ganze Reihe von ihnen, wie z. B. die Beschreibungen Englands, Schottlands, Irlands etc., des lago di Como etc. zu den besten Erzeugnissen der Chorographie gehören. Dadurch ist Giovio's Thätigkeit doch mehr mit der in Rom herrschenden Richtung, die ich oben skizzirt habe (p. LII), verknüpft. — Der Umstand, dass über Giovio's Arbeiten, besonders über seine Elogien, was ihre Entstehung anlangt, wenig bekannt ist, Vasari ferner doch erheblich mehr Material und Winke für die Abfassung der Vite von 1550 erhalten hat, als es nach des Aretiners Darstellung in der Selbstbiographie scheinen möchte, haben mich hier zu einer eingehenderen Untersuchung über Paolo Giovio veranlasst.

Typus jener bunt zusammengewürfelten Gesellschaft, die sich um die beiden Medicaeerpäpste schaarte und mit ihrer vielseitigen litterarisch-künstlerischen Bildung und Produktion, mit ihren schöngeistigen Interessen, in ihrem ungezwungenen Verkehre, ihrer Toleranz und Leichtlebigkeit, in ihrer unbegrenzten Genussfreudigkeit und Genussbedürftigkeit, aber auch in ihrer Frivolität und Gleichgültigkeit das prägnanteste Bild jenes sog. goldenen Zeitalters gewährt. Günstling Leo's X. und besonders Clemens' VII, die ihn beständig in ihrer Umgebung hielten und mit Geschenken, Würden und Pfründen reich bedachten, war P. Giovio der erste Publicist Roms, der vielbewunderte, aber auch vielgeschmähte Lieblingsschriftsteller der damaligen Gesellschaft, welche durch ihn in ihren vornehmsten Erscheinungen, aber auch nach ihren Schattenseiten geschildert worden ist. Und um so höher stand sein Ruhm, als er allein in Italien die Universalgeschichte seiner Zeit verfasst hatte. Vor Guicciardini's Kunst freilich konnte die Giovio's nicht bestehen. Er war ein würdiger Genosse Pietro's Aretino, den er auch zu seinen Freunden zählte, und wegen seiner gewandten, scharfen Feder ebenso gefürchtet wie käuflich — penna d'oro e di ferro. — Mit zahlreichen bedeutenden und einflussreichen Persönlichkeiten und gekrönten Häuptern der Welt unterhielt er ausgedehnte und intime Beziehungen. Von ihnen bezog er eine Fülle wichtiger und geheimer Nachrichten,*) Pensionen und Geschenke, wofür er ihnen durch litterarische Huldigungen in seinem Geschichtswerke wie in seinen Biographien gleichsam quittirte. Mit der Wahrheit nahm er's nicht so genau. In erster Linie stand ihm das eigene Interesse. Wer ihn för-

*) *Vid.* Ranke: Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber 1874. p. 70 seq. Ranke's Auffassung von Giovio (wie von Guicciardini) vermag ich aber nur in bedingter Weise zuzustimmen.

derte, den lobte Giovio; für Abneigung und Widerstand rächte er sich durch beissende Bemerkungen, durch Tadel und Erzählung pikanter Einzelheiten. Zwischen einer historischen Thatsache und dem Klatsche, der in den römischen Palästen in Fülle producirt wurde, bestand für ihn bisweilen kein Unterschied. Roms eigentümliche, allen möglichen Existenzen, Abenteuerern wie Talenten so überaus zuträgliche Atmosphäre enthielt auch für Giovio das rechte Lebenselement, das mit einem Schlage durch den Sacco von 1527, der wie ein reinigendes Gewitter in das Treiben dieser Gesellschaft fuhr, entzogen wurde. Wohl mochte danach, solange Clemens VII. regierte, noch eine Zeitlang jener ästhetisch-litterarische Zirkel am Vatikan fortbestehen, der seit Pomponius Laetus' römischer Akademie ohne feste Organisation in einer mehr freien Vereinigung sich gebildet hatte; aber es herrschte seit 1527 nicht mehr der alte unbefangene Ton. Auf alle Kreise legte sich immer nachdrücklicher wie ein Alp die Empfindung von dem hohen Ernste der Zeiten, in denen andere Fragen nach Lösung verlangten. Immer mehr verschwanden auch die schöpferischen Kräfte, geringere Talente führten das Wort, Nachahmung und Eklekticismus machten sich breit. Bezeichnend ist Giovio's Klage „ultra alpes ad externas gentes caeperunt proficisci (literae), apud quas et suscipi cum honore et humanissime tractari soleant.*) So mochte sich Giovio in der ewigen Stadt nicht mehr heimisch fühlen; und als ihm Paul III das Ziel seiner Wünsche, das Bisthum von Como und den Cardinalshut, versagte, zog

---

*) *Vid.* Tiraboschi ed. Modena 1792. p. 1711. Daselbst auch noch emigrare jam literae incipiunt et latissime quidem peregrinantur. Ferner Elogia clarorum virorum Florenz 1546 fol. 76: Lubet — desiderare — imagines Germanorum — praesertim quum literae non latinae modo cum pudore nostro, sed Graecae, et Hebraicae, in eorum terras fatali commigratione transierint etc. — und so noch öfters.

er sich missmuthig von Rom zurück, um in Toskana, vorzüglich in Florenz und Pisa am medicäischen Hofe im Verkehre mit den alten Freunden und Gönnern und in allerlei litterarischer Beschäftigung sein Leben zu beschliessen. In St. Lorenzo erhielt er 1552 Ruhestätte und Grabdenkmal.

Von Giovio's Werken interessiren hier vornehmlich die Elogien und Vite berühmter Männer und unter ihnen wieder mehr diejenigen der Künstler. Die Elogien sind kurze biographische Skizzen von dem Leben und den Thaten hervorragender Persönlichkeiten aller Nationen und Länder, hauptsächlich des damaligen Italiens, auch solcher der Vergangenheit, welche Giovio's Glanzseiten wie Fehler deutlich zeigen: Seine Fähigkeit mit knappen Worten auf's Trefflichste zu charakterisiren, seine elegante Latinität, die Fülle seiner scharfen Beobachtungen, aber auch die Eitelkeit und Flüchtigkeit des Autors, seine Einseitigkeit in der Beurtheilung von Fakten und Menschen. Von Giovio's Vorgängern in Italien war bereits die Rede, also von Bisticci, Bartholomäus Facius u. a., auch von der Eintheilung des wachsenden Stoffes nach Kategorien. Das direkte Vorbild möchten wohl Varro's Imagines oder Hebdomades, enthaltend c. 700 Porträtbildnisse griechischer und römischer Berühmtheiten mit je einem metrischen Elogium, gewesen sein.*) Seine italiänischen Zeitgenossen übertrifft Giovio sämmtlich durch die Reichhaltigkeit und Anordnung seiner Sammlung. Eine solche Fülle von Lebensbildern bei derartiger Kunst der Darstellung

---

*) Teuffel röm. Litt. 3 Aufl. § 164 seq. p. 287. — Von Giovio hängt in dieser Beziehung Vasari ab, dessen Vite von 1550 (die von 1568 nicht mehr in dem Umfange) fast regelmässig mit einem Epitaph oder Elogium schliessen. Einige davon stimmen wörtlich mit denen bei Giovio (z. B. bei Leon Battista Alberti in V 1. und Elogia clarorum virorum 1546 p. 22 b.) überein. Vasari's Elogia mögen, wie ich vermuthe, meist auf die in Giovio's Museum befindlichen zurückgehen.

nach Inhalt und Form, von dieser Frische und Ursprünglichkeit ist nicht wieder geliefert worden. Es macht sich aber auch darin der eigenartige Zug der Zeit nach erschöpfender Behandlung und Systematisirung bemerkbar, der auf anderen Gebieten zur Stiftung von Akademien, zur Aufstellung von allerlei Normen und Autoritäten geführt hat.

Die Abfassung oder besser Veröffentlichung der Elogia wurde durch die Gründung des Museums in Giovio's neuerbauter Villa am Comersee veranlasst.

Der Renaissancemensch liebte es, seinen Landsitz, fern von dem Gewühle des Tages und von der Aussenwelt abgeschlossen, inmitten eines schattigen und wohlgepflegten Gartens in herrlich-friedlicher Natur anzulegen. Dorthin entfloh er den Anstrengungen und Aufregungen des grossstädtischen Lebens, um im Verkehre mit gleichgesinnten Genossen schöngeistigem Genusse wie der Pflege des Freundschaftskultus sich hinzugeben. Die unvergleichliche Schönheit der Heimath mochte Giovio, den Abkömmling aus vornehmem Geschlechte, zur Anlage eines Landhauses bei den Trümmern der Villa Pliniana überhaupt veranlasst haben, seine unbegrenzte Eitelkeit zur Anlage in dieser nie dagewesenen Grossartigkeit, die durchzuführen die reichen Mittel des geistlichen Herrn ermöglichten.

Nach dem conte Giovambattiſta Giovio wäre im Jahre 1536 Paolo Giovio die erste Idee zum Bau dieses Palazzo am Comersee ausserhalb der Stadt gekommen. Nach der Descriptio Musaei beanspruchten Bau und Einrichtung desselben geraume Zeit.*) Es scheint vielmehr, als habe Paul

---

*) Graf Giovambattiſta Giovio: Elogio di Paolo Giovio p. 33. — Descriptio musaei (1546 p. 3 a.): „Nos antem loci genium ſecuti, ardenti quidem ſtudio, ſed dubia ſpe abſoluendi operis, ita per partes aedificauimus, ut ſaepe ſera poenitentia de fortunae liberalitate deſperaſſe uideamur.“

Giovio bereits nach dem Sacco di Como anno 1521 einen lange gehegten Plan auszuführen begonnen. 1536 mag eher als Jahr der Beendigung des Baues anzusetzen sein.*)

In dieser Villa stellte Giovio ein Museum, seine glänzende Bibliothek und die werthvollen von überall her zusammengebrachten Kunstsachen, Antiquitäten und Kuriositäten nach wohlüberlegtem Plane auf. Giovio war von einem unersättlichen Sammeleifer beseelt. Es entsprach dem Geiste der Zeit und wurde bereits im 15. Jahrhundert emsig betrieben, möglichst viele und kostbare Bücher und Kunstsachen zu vereinen. War man im Quattrocento noch mehr auf antike Statuen, Medaglien, Gemmen, Klassiker u. dergl. aus, — und auch nachher bot die Antike noch die begehrtesten Fundobjekte — so wurde in den Zeiten Raffaels, Michelangelo's und Tizians kein Unterschied zwischen moderner und alter Kunst gemacht. Was die Grossen begonnen hatten, setzten reiche Privatleute fort. Die Sammlungen der Medici waren längst nicht mehr die einzigen. Der Besitz einer Gallerie, eines Museums gehörte zu dem nothwendigen Zubehör eines vornehmen, reichen Hauses. Und entsprechend der Vorliebe der Zeit für biographische

*) In einem Briefe vom 13. Sept. 1522 (Luzio Lettere inedite Nr. 2 p. 23; übrigens für Giovio charakteristisch) redet er von in fare la casetta sopra el giardino — Die Villa ist also im Bau? In der descriptio musaei erklärt er das Wort Musaeum. So hiess ein „conclaue" mit „Apollo Vates nouemque forores, a quo tota uilla Mufaei nomen accepit. Ferner befanden sich in der Villa ein cubiculum Mercuriale und ein cubiculum Palladium, beide mit Bildern geschmückt. In dem cubiculum Palladium die Prifcorum ciuium (Como's nämlich) fimulachra wie das des älteren Plinius, Caecilius, Rufus etc. In dem cubiculum Mercurii war die Bibliothek. (So die descriptio von 1546, aber auch schon Briefe vom 28. August 1521 bei Gaye II 152. und vom 2. Juni 1522 Lettere ined. p. 18.) — Ich kann hier nicht auf die Beschreibung von Villa und Musaeum eingehen. Paul und Benedict Giovio, sowie Giovambattifta Giovio haben Vieles noch unklar gelassen.

Litteratur suchte man Sammlungen von Porträts von allerlei Berühmtheiten zu vereinen. Marchese Federico Gonzaga von Mantua besass zB. eine solche, für deren Vermehrung P. Giovio sorgte.*) In der Bereicherung der eigenen Kunstschätze war er bis zu seinem Tode unermüdlich. Seine Briefe geben mannigfache Andeutungen, in welcher Weise Giovio sammelte. Alle Welt steuerte dazu bei. Fürsten und hohe Herren sandten ihm ihre Bildnisse. Von allen Seiten liefen Geschenke ein. Vieles erwarb Giovio durch Kauf. In der summarischen Uebersicht beim Grafen Giovio, der sich dabei auf ein bis jetzt unbekanntes Inventar des Museum Jovianum bezieht, aus den Briefen des Monsignore und der Descriptio Musaei ersieht man, dass Giovio (vermöge seiner Verbindungen mit Carl V. und dessen Hofe) ausser Kunstwerken auch amerikanische und asiatische Kuriositäten besass, dann Sachen aus Tunis aus der Beute Barbarossa's, ferner eine Fülle von Kunstsachen, Bildern besonders wie Anticaglien u. dergl. Vieles, namentlich von den Ritratti, war Mittelgut. Gewohnheitsmässige Fabrikanten im Porträtfache hatten die Lieferung von Bildnissen übernommen. Wo Originale nicht zu haben waren, begnügte sich P. Giovio mit Kopien. Dass aber auch Kunstwerke ersten Ranges vorhanden waren, Bilder von Tizian und anderen berühmten Meistern,**) be-

*) Im Septemberhefte der Deutschen Rundschau von 1889 habe ich von der Entstehung der europäischen Gallerien und von der Vorliebe für Porträtssammlungen gehandelt. Die letztere war besonders in Frankreich zur Zeit Ludwigs XIV. und XV. allgemein und wurde von da nach Deutschland verbreitet. Zahllose Illustratoren, Radirer und Stecher arbeiteten in dieser Branche. — Lettere inedite Nr. 2.

**) Nach dem Grafen Giovio (Elogio di P. Giovio p. 35 seq.) habe Raffael vor der Zerstörung der Fresken des Piero degli Franceschi, Bramantino, Luca Signorelli u. a. in den Stanzen durch seine Schüler mehrere Köpfe berühmter Leute daraus kopiren lassen. Diese Kopien wären an Giulio Romano und von dem in Paul Giovio's Hände gelangt.

zeugen, von den schriftlichen Erwähnungen abgesehen, schon die schlechten Holzschnitte vor der Sammlung der Elogien (Basel 1575). Der Herzog von Florenz und Ippolita Gonzaga liessen verschiedene Bilder des Museums kopiren, der erste durch Criſtoforo dell' Altissimo, die zweite durch Bernardino Campi. Dasselbe geschah später 1579/80 für den Erzherzog Ferdinand und c. 1610 für den Kardinal Borromeo.*) Bis 1540 etwa scheint die Aufstellung dieser in ihrer Art einzigen Sammlungen in der Villa, (welche gleichwohl später noch vermehrt wurden), beendigt worden zu sein; wenigstens ist der erste mir bekannte Brief Giovio's ex musaeo vom 8. Januar 1540 datirt.**) Und danach dürfte erst die vollkommene Benutzung der Anlage eingetreten sein, die als eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges von vielen hohen Herren besucht wurde (zB. von Carl V.).

Die Hauptzierde des Museums bildete die Sammlung der Ritratti aller Berühmtheiten der Welt, mit der Giovio schon früh begonnen haben muss. Bereits 1521 erwähnt er sie. Diese Gallerie von Porträtköpfen mochte Giovio als eine Art monumentaler Zeitgeschichte bei der Abfassung der Lebensskizzen die nöthige Anschaulichkeit, die Vite wieder reciprok den Anlass zur Ergänzung vorhandener Lücken in jener gewährt haben. Die Tafelbilder, wohl meist von gleicher Grösse „in linteo sesquipedali"***) waren, wie Giovio erzählt, in vier Kategorien aufgestellt: Zuerst die Bildnisse verstorbener Gelehrter, Poeten und Humanisten (qui ingenii foecun-

---

Erwähnt werden mehrere Porträts von Tizian (Ippolito de' Medici, Aretino, Francesco Maria di Urbino, jetzt in Florenz, u. a. m.), von Mantegna, Gentile Bellini; ein Selbstbildniss Baccio's Bandinelli, von Vasari, Bronzino und von einer Reihe von Dutzendmeistern des 16. Jahrhunderts.

*) Elogio di P. Giovio p. 40. 41.

**) Lettere inedite Nr. XIII.

***) Gaye II. 152. Lettere inedite p. 18 Brief vom 2. Juni 1522.

ditate floruerint) in chronologischer Reihenfolge. Dann die Porträts der noch lebenden Humanisten (qui — tamquam certissimo uigliarum fructu perfruuntur). Die dritte Klasse umfasste Conterfeis berühmter Künstler. Dazu rechnet Giovio nicht bloss die Vertreter der Plastik und Malerei, sondern auch alle die facetissimorum hominum qui dictis aut scriptis excitato risu aegrorum animorum curas alleuarint. In der vierten und grössten Abtheilung waren die Bildnisse berühmter Kriegs- und Friedenshelden aller Zeiten und Nationen maximorum Pontificum, Regum et Ducum, qui pace et bello gloriam consecuti, aufgehängt. Die Zahl der ursprünglich beim Tode Giovio's vorhandenen Porträts kann ich nicht angeben. Sie muss aber recht erheblich gewesen sein. Jetzt sind die Bilder wohl sämmtlich zerstreut. Eine Menge ist in die mediceische Sammlung gekommen. Es bedarf aber noch der Untersuchung, wie weit die in Vasari's Verzeichnisse der Ritratti genannten Giovianischen Ursprunges sind. Ich denke mir, Giovio's Sammlung hat diejenige der Künstlerritratti in der mediceischen veranlasst, die dann beständig bis zur Gegenwart ergänzt worden ist; ferner mögen recht viele Holzschnitte der Vite Vasari's von 1568 auf Giovio's Bilder zurückgehen.

Für diese Ritratti waren Giovio's Elogia bestimmt, gleichsam schriftliche Erklärungen unter einem jeden Porträt, wie im Alterthume die Sentenzen und Aufschriften auf Ahnenbildern, Votivtafeln und Grabdenkmälern. An Varro's imagines ist bereits erinnert worden.*) Auf cartellini, leicht lesbar für den Besucher des Museums, hingen sie herab. Ihr Inhalt war keine vollständige Biographie, nur ein Auszug

*) Für die christliche Kunst dürfte man nicht wohl auf Grabinschriften verweisen, deren Umfang freilich seit dem Quattrocento bisweilen zu kleinen Biographieen anwuchs; eher auf die Erklärungen unter

aus einer solchen, eine knappe Uebersicht über die wichtigsten Ereignisse in dem Leben und Wirken der betreffenden Persönlichkeit nebst einer kurzen allgemeinen Charakteristik derselben. Ihr Zweck war ein doppelter. Einmal ein ethischer — Erinnerungstafeln zum Gedächtnisse der Berühmtheiten in effigie darüber, daher meist lobenden Inhaltes — elogium. — Sodann dienten sie zur Belehrung der Besucher — catalogue historique et raisonnée könnte man sie nennen, dem biographischem Apparate vergleichbar, der in den modernen Ciceroni durch die öffentlichen Gallerien Europa's heutzutage nicht mehr fehlen darf, nur von einem geistvollen Schriftsteller in künstlerisch vollendeter Form verfasst. Die Elogien Giovio's dürfen also nicht als chemisch reine, historische Quellen beurtheilt werden. Gleichwohl gehören sie zu den Meisterwerken biographischer Litteratur. Ferner ist anzuerkennen, dass das Princip der Anordnung und Nutzbarmachung des Museums das allervortrefflichste gewesen und erst in unserem Jahrhunderte in den Gallerien zur Geltung gekommen ist.*)

Ueber die Entstehungszeit der Elogien ist nichts Sicheres bekannt. Auch ist mehr als zweifelhaft, ob alle Porträts mit solchen „cartellini" versehen waren. Freilich weiss Jedermann, dass zuerst im Jahre 1546 die Elogia clarorum virorum mit der Widmung an Giovio's Gönner, den Präfekten von Rom,

---

grösseren Bildern wie z. B. auf die Excerpte aus Campano's Vita Pii II unter den Fresken Pinturricchio's in der libreria di Siena. Auch an die damals so üppige Litteratur Pasquino's könnte man denken. Doch so recht passen diese Beispiele nicht; es fehlt eben an Analoga.

*) Ob Giovio die von ihm beschriebene Eintheilung und Anordnung der Ritratti auch strikt ausgeführt hat, ist zweifelhaft. Illustriren nämlich, wie es scheint, die gedruckten Elogia die Reihenfolge der Ritratti im Museum, so war die chronologisch-historische Disposition nicht gewahrt. Doch kann das zufällig sein.

Ottaviano Farnese erschienen*), und in Florenz 5 Jahre später, anno 1551, in sieben Büchern die Elogia virorum bellica virtute illustrium**), dem Herzoge Cosimo gewidmet, gefolgt sind. Damit lägen die Elogien der ersten und vierten Kategorie der Ritratti nach Giovio's Descriptio Musaei vor, während die der zweiten und dritten noch fehlten.

Aber das Jahr der Veröffentlichung der Elogien im Drucke war nicht das ihrer Entstehung. Graf Giovio, der aus dem Familienarchive geschöpft hat, behauptet mit Recht, dass Vieles in eine weit frühere Zeit zurückreiche. Es fragt sich also, ob das Vorhandensein von solchem schriftlichen Materiale in früheren Jahren nachzuweisen sei, das unabhängig von Museum und Ritratti gesammelt, gleichwohl als Vorarbeit für die später compilirten, theils gedruckten (Klasse I und IV), theils aber noch ungedruckten Elogien gedient habe.

Graf Giovio erwähnt unter den opere inedite P. Giovio's im Familienarchive zu Como drei Dialoge: 1) Frammento del dialogo sui letterati da me (dh. dal conte) inviato al cavalier Tiraboschi; 2) altro de viris bello illustribus assai lungo; 3) altro de foeminis aetate nostra florentibus. In dem Dialoge sulle donne vi son cose singolari per lo stile e gli anedoti — offenbar befand sich darin das Leben der

---

*) Wie von allen Werken Giovio's, so wurden auch von diesen häufig neue Ausgaben veranstaltet z. B. Basel 1551. 1552. 1554; mit Abbildungen 1575; in's Italiänische übersetzt 1551 von Orio, in's Deutsche von Müller etc. — Es sind 148 Elogien; also so viele Bildnisse wären von dieser Kategorie im Museo vorhanden gewesen?

**) Der Titel der Ausgaben von 1551 passt nicht ganz mit der Inhaltsangabe der vierten Klasse in der Descriptio von 1546. Doch mag dieses Zufall sein. Nach 5 Jahren konnte in der Beziehung sehr wohl eine Aenderung eintreten. Zudem spricht Giovio in der Vorrede an Cosmo de' Medici stets von den elogia tabulis supposita.

Vittoria Colonna, Giovio's Freundin — il secondo tratta de' guerrieri, e vi si leggono notizie sui capitani interessantissimi: forse la prudenza impedì al Giovio vivente l'edizion de' dialogi. — dh. u. a. enthielt er wohl Charakteristiken der beim Sacco di Roma betheiligten Persönlichkeiten*). Denn an anderer Stelle sagt der Graf, Paul Giovio habe diese drei Dialoge während des Sommers 1527 auf Ischia, wohin er sich nach dem Sacco zurückgezogen habe, verfasst. Diese Datirung ist nur bedingt zuzugeben. Freilich erwähnt Giovio Ischia darin mehrfach**). Allein es befremdet, dass Pietro Perugino noch unter den Lebenden aufgeführt wird — qui nunc etiam octogenarius pingit. Fraglich ist, ob hier ein Versehen vorliegt, oder anzunehmen sei, Giovio habe von

*) Conte Giovio (Elogio p. 82 seq.) gibt den Anfang des Wortlautes folgendermaassen: Pauli Jovii de viris, et foeminis aetate nostra florentibus ad Joannem Matthaeum Gibertum, Dialogus I. Quum in ipso et longe luctuosissimo totius pene religionis, et romanae civitatis interitu gravis pestilentia super tot accumulatas strages Hadriani molem invasisset etc. — — arce ejectus in aenariam veni ad Victoriam Columnam. Da haben wir also den Titel des ganzen Werkes, der offenbar in drei Unterabtheilungen oder Dialoge zerfiel: 1) feminae 2a) guerrieri uomini 2b) letterati viri. Das Fragment von 2b) (nach Conte Giovio del terzo dialogo) ist bei Tiraboschi zu lesen (Modena 1792 p. 1673 seq.) — Matteo Giberti war der vertraute Freund der Vittoria. Zwischen beiden bestand ein (relativ) reicher Briefwechsel (*vid.* carteggio di Vittoria Colonna ed. Erm. Ferrero e Gius. Müller. Dort auch ein Brief Vittoria's an Paul Giovio, datirt de Ischia a di 24 di Giugno — wie die Herausgeber hinzufügen — 1530. Allein dann wäre Giovio also nicht mehr auf Ischia gewesen? Doch der Brief kann, wie so oft Victoria liebte (z. B. bei den Briefen an Michelangelo), durch Boten bestellt worden sein. Die Sache wäre aber noch zu prüfen.) — Die zwei anderen Dialoge (Nr. 1 und 2b) ruhen also noch unedirt im Familienarchive. Ihre Einsicht ist dringend erwünscht, um das Material klar beurtheilen zu können.

**) Memento te (Museti) in Aenaria esse — ferner Hippolitum Quintium huius insulae praetorem (Tiraboschi p. 1695. 1697.)

dem 1523 erfolgten Tode des Künstlers bis 1527 nichts gehört; er, dessen feines Urtheil über Perugino doch eine recht genaue Bekanntschaft mit den Arbeiten dieses Malers voraussetzt. Dann nennt Giovio seinen Landsmann den Epigrammendichter Marc Antonio Casanova aus Como, der im Sacco von Rom zum Bettler wurde und kurz nachher an der auf die Plünderung folgenden Pest starb, einen Lebenden (in den späteren Elogien natürlich einen Todten). Endlich spricht Giovio einfach von Accolto di Arezzo, nicht von dem Cardinal Accolto. — Dieser erhielt drei Tage vor der Plünderung, also im Beisein Giovio's, am 3. Mai 1527, den Cardinalshut. Aus dem allen möchte ich schliessen, dass Giovio auf Ischia entweder früher fixirte Notizen zu einem Dialoge umgearbeitet oder besser bereits in Rom vor der Erstürmung begonnene Stücke auf der Insel fortgesetzt, doch nicht vollendet habe. Und diese Dialoge, vermuthe ich, sind in noch späterer Zeit, etwa zu Beginn der vierziger Jahre nach und infolge der Gründung des Museums und unter Einfügung des inzwischen hinzugekommenen Stoffes zu Elogien umgearbeitet worden, von denen 1546 und 1551 die erste und vierte Klasse im Druck erschienen. Und auch die der beiden anderen Klassen hätte Giovio noch aus dem vorhandenen Materiale für den Druck zurechtgeschnitten, wenn ihn, wie es scheint, nicht der Tod daran gehindert hätte*). Diese Annahme lässt sich mit Hilfe des einen Fragmentes sui letterati wahrscheinlich machen. Die in den Elogia clarorum virorum besprochenen Letterati sind fast dieselben wie im

*) Dass Giovio eine Fortsetzung der Druckausgabe beabsichtigte, geht aus dem Umstande hervor, dass diejenige von 1546 mit den Worten schliesst: quum iam confecto priore uolumine — ad fecundum peruenerim. Ferner zählt Giovio die Namen von 18 zeitgenössischen Letterati auf, deren Bilder nach dem Lebensalter geordnet, im Museo zu sehen wären. Das wäre eben der Anfang des zweiten Bandes gewesen.

Dialoge von 1527, nur dass Giovio in dem Dialoge durchaus angemessen auch lokale Berühmtheiten nennt, in den Elogien nicht, dagegen sich dort einer grösseren Ausführlichkeit befleissigt. Desgleichen lässt sich die Wiederkehr einer ganzen Anzahl von Worten und Wendungen in beiden Werken nachweisen. Die Unterschiede zwischen Fragment und Elogia sind mehr formaler denn sachlicher Natur. Die auf Ischia redigirten Schriften hat Giovio in dialogische Form eingekleidet und eine Diskussion zwischen ihm, Mussetola und dem Marchese di Vasto fingirt. Den Elogien fehlt angemessen das persönliche Element. Der Umstand endlich, dass in die Sammlung von 1546 auch solche, die 1527 noch am Leben waren, aufgenommen, andrerseits streng alle 1527 wie 1546 noch Lebenden weggelassen worden sind, diese aber, 18 an der Zahl, den Beginn der Liste der zweiten Kategorie machen, und diese Liste wieder Namen enthält, die im Dialoge von 1527 auch vorkommen, führt mich zu der Annahme, 1) dass in der That erst kurz vor 1546 die Elogien geschrieben worden seien und zwar 2) mit Hilfe des im Jahre 1527 aus noch früheren Elementen zusammengearbeiteten, heute im unfertigen Zustande vorliegenden Dialoges.

Dieses Resultat auch auf die dritte Kategorie angewendet, ergäbe eine analoge Entstehungsgeschichte für die die Künstler betreffenden Elogien oder Fragmente Paolo's Giovio.

In dem von Tiraboschi gedruckten Dialogfragmente ist auch von Künstlern die Rede. Bekanntschaft mit Kunst und Litteratur galt in der Renaissance für selbstverständlich, eine Trennung beider Wissensgebiete wie heute fand nicht statt. Giovio erweist sich demgemäss auch als einen wohlunterrichteten Kenner der Kunst seiner Heimath, wenigstens derjenigen vom Quattrocento ab. Seine eingestreuten Bemerkungen über Donatello, von dem er die Gattamelatastatue wie eine aus der bisherigen Litteratur wie auch aus Vasari

nicht bekannte Anekdote mittheilt,*) über Perugino, Lionardo, Michelangelo, Raffael, Sebastian del Piombo, Tizian, Dosso Ferrarese etc. bezeugen dies. Auf jenen Dialog folgen bei Tiraboschi (von p. 1719 — 1723) drei ebenfalls nach einer vom Grafen Giovio ihm übersandten Abschrift veröffentlichte Lebensabrisse Leonardo's, Michelangelo's,**) Raffaels. Allein die Titel Tiraboschi's treffen nicht zu. Der Vita Michelangelo's sind eine Aufzählung und ganz kurze Charakteristiken von drei zeitgenössischen Bildhauern, der Raffaels solche von sieben Malern angehängt. Eine Reihe anderer nennenswerther Künstler aus der ersten Hälfte des Cinquecento fehlt. Vollständigkeit in dieser Hinsicht scheint, wenn anders das Manuscript im Drucke ganz vorliegt, (was ich noch bezweifle), nicht beabsichtigt gewesen zu sein. Die Skizze über Leonardo ist am objektivsten gehalten, wie über eine längst verstorbene Persönlichkeit, über welche das Urtheil sich bereits geklärt hatte. Was Giovio bringt, ist durchaus zu billigen. Eine seiner glänzendsten Leistungen ist Raffaels Vita, der, wie es scheint, zu Giovio's Kreise gehörte, mit das Beste, was über diesen Künstler geschrieben ist. Um so mehr Klatschereien und Unrichtiges enthält diejenige Michelangelo's, der ein zurückgezognes Leben führte, und welchem Giovio's Wesen, seine etwas lärmende Art zu schreiben zuwider sein mochte.***) Die Charakteristik ist von einer gewissen Abneigung gegen die Person des Künstlers nicht frei; sie zollt mehr ein kühles Lob, eine Bewunderung wider Willen.

---

*) Die Anekdote mochte in Padua, wo Giovio ja studirt hatte, im Umlaufe gewesen sein. Diejenige von der Zeichenschablone (bei Pomp. Gauricus) bietet ein gewisses Analogon.

**) *Vide* V F. II p. XVIII seq.

***) Aus dem Grunde bezweifle ich auch die Nachricht des Conte G. B. Giovio (elogio p. 37.), dass Michelangelo dem Paolo sein Selbstporträt geschenkt haben soll.

Diese drei Stücke bei Tiraboschi stellen eine Reihe von Fragen, die mit den vorhandenen Mitteln kaum zu lösen sind. Wann sind sie entstanden? Der gewöhnlichen Annahme zufolge a. 1527 auf Ischia; also zugleich mit dem Dialogfragmente? Wollte man zur Begründung dieser Annahme den Umstand anführen, dass bei Tiraboschi Dialog und Vite unmittelbar beisammenstehen, so ist dem gegenüber gerade die Zufälligkeit dieser Verbindung zu betonen, die auch Tiraboschi und Graf Giovio nicht behauptet haben. Höchstens spräche dafür, dass Giovio nur Werke vor 1527 nennt: Bandinelli's Laokoon war 1525 beendet. Lorenzo Costa wird als lebend († 1535.) aufgeführt (pingit!). Aber die Kenntniss der Werke Michelangelo's reicht anscheinend auch nicht weiter als 1512/13. Vollständigkeit in Bezug auf Werke lag überhaupt wohl nicht in Giovio's Absicht. Was gegen Ischia spräche, ist, dass die meisten Künstler bereits im Dialoge genannt sind, also auffallend wäre, wenn Giovio sich wiederholt hätte. Eine Vergleichung der Sprache von Dialog und Vite zeigt einen derartigen stilistischen Unterschied, dass ich mir eine gleiche Abfassungszeit für beide nicht denken kann. Lässt man ferner die Notizen über andere Bildhauer und Maler am Ende der Vite Raffaels und Michelangelo's als zufällige Zusätze, die ursprünglich in anderem Zusammenhange entstanden sein mögen, fort, so bleiben drei Elogien genau in der Art und in dem Stile der 1546 und 1551 gedruckten übrig, die für die seit 1536 im Museo befindlichen Porträts Leonardo's, Raffaels und Michelangelo's bestimmt sein konnten. Also wären die drei Vite zu Beginn der vierziger Jahre gleich denen der beiden Druckausgaben entstanden? Dagegen spräche ein Argument ex silentio, dem, wenn überhaupt, so hier eine gewisse Beweiskraft zustehen dürfte: Giovio hätte, bei solcher Datirung, unmöglich an Michelangelo's grössten Werken, den Medicäergräbern, am

Jüngsten Gericht, am Petersbau achtlos vorübergehen können, zumal da sie z. Th. für Päpste bestimmt waren, die zu Giovio's ersten Gönnern gehörten. Allein diese spätere Zeitbestimmung ist mit Rücksicht darauf, dass P. Giovio für die Vervollständigung seiner Sammlungen nach jeder Seite, auch nach der litterarischen hin, Zeit seines Lebens thätig gewesen war, anzunehmen nicht nöthig. Die drei Lebensskizzen werden sicher früher, wenn auch nicht auf Ischia, entstanden sein, boten jedoch in der gleichen Weise wie die Dialoge für die zweite Klasse, das theilweise Material für die dritte Kategorie, deren Druckausgaben Giovio 1546 als zweiten (und dritten) Band in Aussicht gestellt hatte.*)

Dass Giovio in der That 1546/7 mit der Abfassung resp. Redaktion der in seinem Museum befindlichen Elogien von Künstlern aller Art (darunter auch der Mimen) beschäftigt war, sagt Vasari in der Selbstbiographie.**) Aber die Arbeit wäre unterbrochen worden, da P. Giovio selbst das Unzulängliche seiner Fähigkeiten und seines Beginnens Vasari's grösserer Kunst gegenüber eingesehen und letzteren zur Abfassung der a. 1550 erschienenen Vite angespornt hätte***). Ob Vasari's Darstellung in diesem Punkte richtig ist, lässt sich bei dem Mangel an weiteren Nachrichten nicht beurtheilen. Der einzige, welcher sie hätte berichtigen können, nämlich

*) Ich muss betonen, dass das hier Gesagte meist auf Hypothesen beruht, die mich selbst am wenigsten befriedigen. Vor Einsicht in das handschriftliche Material in Como ist keine sichere Entscheidung zu fällen möglich.

**) Sansoni VII. cap. 28 p. 681 seq. Vasari schreibt ihm damals sogar die Abfassung eines Trattato degli uomini illustri nell' arte da Cimabue insino a tempi nostri zu, also ein Werk gleich denen Billi's, des Anonymus', schliesslich auch Vasari's. Man sieht aber deutlich, dass es sich um Elogien handelte — bastandogli fare gran fascio.

***) Vielleicht las P. Giovio in jener Abendgesellschaft auch nur die drei oben behandelten Vite vor?

Giovio selbst, hatte 1568 längst die Augen geschlossen. Vielleicht waren für Giovio andere Gründe massgebend gewesen, die Arbeit liegen zu lassen; denn dass der gefeierte Schriftsteller sich selbst der Unfähigkeit geziehen hätte, will mir im Hinblick auf Giovio's Charakter nicht in den Sinn.

Es ist zu bedauern, dass Giovio sein Werk nicht ausgeführt hat. Nach dem, was von ihm bekannt ist, hätten wir nicht bloss einen trattatetto simile a quello di Plinio, sondern eine bedeutende Arbeit erwarten dürfen. In dieser hätten freilich einzelne Künstler, besonders unter den gleichzeitigen, eine einseitige und falsche Beurtheilung erfahren; die Kunstwerke wären in einer für unsere Ansprüche ungenügenden Weise genannt und kritisirt worden; die historische Anordnung und Ableitung wären, wie Vasari richtig urtheilt, mangelhaft gewesen; das Anekdotenhafte und Novellistische hätten überwogen — aber wir würden andererseits ein selbständiges Werk erhalten haben, mit einer Fülle von guten Nachrichten, besonders über cinquecentistische Künstler*), von feinen Beobachtungen und Urtheilen, mit treffenden Gesammtcharakteristiken, das zu den vorhandenen, namentlich zu Vasari's Vite die beste Ergänzung gebildet haben würde. Dass Giovio dem Vasari seine Papiere zur Verfügung gestellt habe, verlautet nirgends, ist auch nicht recht glaublich. Vasari hätte dies anderenfalles in der Conclusione der Vite von 1550 wohl sagen müssen, da Giovio damals noch lebte. Dass Vasari gleichwohl in anderer Beziehung vielfach von dem Monsignore abhängig war, habe ich bereits angedeutet. Ob Giovio und der Anonymus Magliabechianus einander gekannt hatten, ist nicht zu beantworten, aber wohl apriori anzunehmen. Nicht glaublich dagegen ist, dass Giovio Gewährsmann für den Anonymus gewesen war.

*) Namentlich die zur Antike in einem besonders intimen Verhältnisse stehenden wären ausführlich behandelt worden.

Der Anonymus Magliabechianus und sein Werk.

Der Codex Magliabechianus ist eine Papierhandschrift in Quartformat von 128 Blättern Text. Sie zerfällt in zwei äusserlich schon erkennbare Theile: Auf den ersten 42 Blättern eine Zusammenstellung über antike Kunst und Künstler, von pag. 43a an die florentinischen Meister von Cimabue bis Michelangelo. Der Lederrücken des Pappbandes trägt den Titel: XVII ANON. Notizie di Pitt. Scult: e archit: anti^ᶜ^ Nr. 17. Von der Herkunft und den Schicksalen des Bandes fehlt jede Kunde. Wir wissen nur, dass die Handschrift zu dem reichen Bestande an Manuscripten, Büchern und Kunstwerken der Familie Gaddi gehört hat und mit den codices Gaddiani im Jahre 1755 in die Magliabechiana gelangt ist. Als dies geschah, hatte sie bereits das jetzige Aussehn (bezüglich Einband), während Titel und Foliirung erst von der Bibliotheksverwaltung (von Targioni Tozzetti?) hinzugefügt zu sein scheinen.*) Von wem und zu

*) Ueber die Geschichte der Erwerbung der Gaddiana (Bibliothek und Kunstsachen) berichten die Novelle Letterarie Firenze 1756. Der bekannte Maler und Kaufmann Agnolo Gaddi, der an Antiquitäten aller Art das grösste Gefallen gehabt haben muss, wird als Begründer der Sammlungen bezeichnet. Seine Nachkommen vermehrten aus ähnlichem Interesse den Bestand: so der Enkel Agnolo di Zanobi Gaddi, dessen Sohn Francesco (Urenkel Agnolo's), ein bekannter, zur Zeit Lorenzo's il Magnifico zu Staatsgeschäften vielfach verwandter Jurist, der im Besitze einer ebenso umfassenden wie tiefen Bildung mit den damaligen Humanisten intime Beziehungen unterhielt. Besonders die gleichzeitige Litteratur war, dank seinem Eifer, in der Familienbibliothek vorzüglich vertreten. Auch die beiden Kardinäle des Geschlechtes (Niccolo und Taddeo), ganz besonders der mit Vasari eng befreundete Monsignor Giovanni Gaddi clerico di Camera (del Granduca) sorgten für eine ausgedehnte Ergänzung, sodass die Bücherei wie Kunstsachen der Gaddi zu den vornehmsten Privatsammlungen in Florenz gehörten, die sich neben denen der Medici sehen lassen konnten. Bibliothek und Museum befanden sich

welcher Zeit die Gaddi den Codex erworben haben, ist nicht zu sagen.

Nicht alle Blätter der Handschrift sind beschrieben. Eine ganze Anzahl von ihnen, besonders nach dem Ende

---

in dem Familienhause der Gaddi an der Piazza Madonna zu Florenz. Von dem letzten Gaddi Senator Niccolo de' Gaddi, cavaliere di St. Jacopo, der besonders für die Beschaffung von gedruckten Büchern sorgte, ging der gesammte Nachlass auf einen Zweig der Pitti über, die eine entsprechende Aufstellung der Bücher wie Kunstgegenstände veranlassten. Wie es scheint, war die Sammlung bis dahin öffentlicher Benutzung zugänglich gewesen. Das hörte aber mit dem Erlöschen dieses Zweiges in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und mit dem Uebergange der eredità Gaddi an eine andere Linie der Pitti auf. Diese letzteren verkauften — aus welchen Gründen, wird nicht gesagt — im Jahre 1755 ihren ganzen Bestand an den Grossherzog von Toskana (Motuproprio des Grossherzogs vom 24. April 1755). Der bekannte Gelehrte Targioni Tozzetti, Bibliothekar an der Magliabechiana und Professor am Studio Superiore, der bereits 1752 einen Katalog in zwei Bänden von den Büchern wie Handschriften hergestellt hatte, war mit der Abnahme des Ganzen beauftragt. Die Masse der Manuscripte gibt Tozzetti auf 1110 codices und 1451 gedruckte Bücher an. Davon gelangten 28 codices mit Briefen und öffentlichen Akten der Republik Florenz in das Staatsarchiv der Riformagioni, 355 codices meist klassischer Autoren in die Laurenziana, der Rest von 727 codices und die Bücher in die Magliabechiana. Von den 727 Bänden beziehen sich 98 auf die Geschichte der Stadt Florenz, 56 auf die Geschichte verschiedener Länder ausserhalb Toskana's, 24 haben juristischen, 95 theologischen Inhalt (besonders durch die beiden Kardinäle vermehrt). 109 betreffen Mathematik, Philosophie, Naturgeschichte, Chemie, Malerei etc., 102 Poesien, Briefe, Miscellen, 20 lateinische und griechische Grammatik, 221 endlich italiänische Litteratur des 13. bis 15. Jhdts. Targioni's Katalog von 1752 kenne ich nicht; ebensowenig eine Erwähnung der Handschrift des Anonymus ausser bei Baldinucci, der sie vor ihrem Uebergange in die Magliabechiana benutzt haben wird. Sie mag zu den 109 codices Mathematik, Philosophie etc. betreffend gehört haben. Das Manuscript scheint nach dem Tode des Anonymus, der mit den Gaddi in Beziehungen stand, von Monsignor Giovanni Gaddi (*vid.* p. 17 Note) erworben worden zu sein.

jeder Abtheilung zu ist leer. Auch folgt der Text nicht gleichmässig in compakter Masse, wiewohl der Autor offenbar eine zusammenhängende Darstellung zu bieten bemüht war. Vielfach begegnen Lücken, Aussparung von Raum, Ueberschlagungen ganzer Seiten, deren theilweise Ausfüllung beabsichtigt, aber nicht erfolgt ist. Besonders häufig sind die Rückseiten der Blätter unbenutzt geblieben.

Diese Eigenthümlichkeiten erklären sich aus dem Wesen und der Entstehung der Handschrift. Nicht ein abgeschlossenes Werk liegt vor, dessen Verbreitung durch den Druck nur ein Zufall verhindert hätte, aber auch keine zusammenhangslos aneinandergereihte Masse von Notizen über Kunst und Künstler. Vielmehr ist das Ganze bereits über die ersten Stadien der Entwicklung gediehen. Auf Grund ziemlich umfassender Studien, Aufzeichnungen und Auszüge aus verschiedenen Quellen*) hat der Anonymus seine Lebensskizzen zusammengestellt. Zu dieser Annahme veranlassen mich, von der stilistischen Beschaffenheit der Handschrift abgesehen, verschiedene Bemerkungen des Verfassers, welche auf diese Vorarbeiten Bezug zu nehmen scheinen, ferner die Versuche und Excerpte, welche z. Th. noch vorhanden, den Band beschliessen.**)

---

*) Diese wären als erster Entwurf anzusehen. Daher ist Milanesi's Bezeichnung (Sans. I. 468): il libro non è che un primo abbozzo ungenau; es ist vielmehr il secondo abbozzo. Eher entsprechen seine folgenden Worte e come la preparazione d'un 'opera etc. der Sachlage.

**) Etwa von p. 94 b der Handschrift an. Die Grenze, wo der eigentliche Text aufhört, und die Vorarbeiten beginnen, kann aber nicht genau angegeben werden. Denn je mehr der Autor zu den zeitgenössischen Künstlern kam, und die schriftlichen Quellen versagten, um so unsicherer und skizzenhafter wurde die Darstellung, um so häufiger die Mittheilung von Rohmaterialien. Die nachträglichen Zusätze im Texte kann man oft nur durch äussere Kennzeichen wie andere Tinte, Orthographie etc. wahrnehmen.

Einer solchen Bearbeitung rohen Materiales mussten bei der Stofffülle noch manche Mängel anhaften. In der That, der Text ist ungleichmässig. Breit ausgeführten Vite auf der einen Seite entsprechen kurze katalogmässige Aufzählungen von Künstlern und Kunstwerken ohne jeglichen Zusatz auf der anderen. Und der Grund für diese Erscheinung liegt nicht immer in der Natur der Quellen. Folge der noch ungenügenden Durcharbeitung des Stoffes waren die Wiederholungen, die häufigen stilistischen Umänderungen einzelner Parthien, die Unentschlossenheit in der Wahl der Ausdrücke, besonders wenn sie dem Verfasser nicht den Sinn dessen, was er sagen wollte, zu treffen schienen, die Unbeholfenheiten und Unebenheiten, aber auch die Flüchtigkeiten in der Sprache und dergl. m. Eine zweite Redaktion pflegt in dieser Beziehung, zumal bei einem gebildeten Florentiner aus dem zweiten Drittel des Cinquecento gefeilter zu sein. Der Verfasser war auch selbst von der Nothwendigkeit einer Durchsicht des Ganzen überzeugt, wie einzelne Bemerkungen bezeugen. Dabei sollten die sachlichen wie stilistischen Korrekturen, Zusätze und Umänderungen berücksichtigt, einzelne Theile umgestellt, in zweifelhaften Fällen nochmals die Quellen, aber auch die Kunstwerke selbst geprüft werden; und danach erst die letzte, ausführliche, auch in der Form wohl glättere Umarbeitung erfolgen, die dann aus irgend einem Grunde unterblieben ist, vielleicht weil der Tod den Autor abrief, vielleicht auch weil Vasari's Vite von 1550 inzwischen erschienen waren, und nunmehr eine weitere Beschäftigung mit dieser Arbeit überflüssig wurde. Denn wenn auch der Anonymus viel früher denn Vasari und, wie es scheint, in einem Zuge seinen Text verfasst hat, so hat er doch noch geraume Zeit nachher an der Vervollständigung seines Materiales gearbeitet und theils in der Zwischenzeit gewonnene eigene Kenntnisse, theils Notizen von Anderen hinzugefügt. Unter den Aggiunte

finden sich diese späteren Nachträge neben und unter den Excerpten, die als Vorarbeiten zu dem Ganzen in einer früheren Zeit entstanden waren. Und diese ganze Masse verarbeiteten und unbehauenen Materiales mag der Anonymus selbst oder der nachfolgende Besitzer der Handschrift in einen Band in bunter Folge und ohne Rücksicht auf Vollständigkeit, was die Aggiunte anlangt, sowie auf die Genesis des Einzelnen zusammengebunden haben.

Alle Nachforschungen und Vermuthungen sind bis jetzt vergeblich gewesen, das Dunkel, das die Person des Anonymus Magliabechianus umgibt, zu lichten. Aus der Sprache, dem Inhalte wie der Technik seiner Kompilation geht hervor, dass er nicht bloss zur Zeit der Abfassung in Florenz weilte, sondern dass er ein Florentiner war, der, dem allgemeinen Eindrucke gemäss, um die Mitte des Cinquecento schrieb. Er war ein gebildeter Mann, des Lateinischen mächtig, und verfügte über eine ausgedehnte Litteraturkenntniss. Ob er auch Griechisch verstanden hat, muss unentschieden bleiben. Er muss eine bekannte Persönlichkeit in Florenz gewesen sein und unterhielt Beziehungen zu verschiedenen damals tonangebenden Künstlern wie Vasari, Pontormo, Bandinelli u. a. Die Kunst selbst scheint er nicht ausgeübt zu haben. Die Unsicherheit seines ästhetischen Urtheiles, die Mangelhaftigkeit seiner Informationen über zeitgenössische Meister verrathen das. Er war eher ein Gelehrter, ein Litterat oder Humanist von der Art Borghini's, Don Miniato Pitti's, auch Billi's u. s. v. a. Freilich zu den gefeierten Schriftstellern und Gelehrten des damaligen Florenz, den Giannotti, Varchi, Adriani, Giovio u. a. gehörte er wohl nicht. Seine Sprache ist dazu, wenn anders man bei einer ersten Niederschrift diesen Gesichtspunkt berücksichtigen darf, weniger gefeilt, voll Dialectformen und Wendungen, wie sie im Munde des Volkes gebräuchlich waren. Er schrieb wie er redete und wenig nach den

Mustern des buon parlare. Seine Ausdrucksweise ist aber leicht verständlich, schlicht und ungekünstelt, knapp und auf das Wesentliche gerichtet, ohne elegante Perioden, ohne „ornati e gli altri ornamenti del parlare e scrivere dottamente“. Bisweilen fiel ihm der Ausdruck schwer, wesshalb er ausstrich, Umstellungen vornahm, ganze Abschnitte neu redigirte. Vasari, wiewohl er ausdrücklich erklärte als einfacher pittore zu schriftstellern, wie Adriani sind ihm was stilistische Gewandheit und Vollendung der Form anlangt über. Schon aus diesem Umstande ist Milanesi's Vermuthung unhaltbar, der Verfasser dieses codex sei Giovambattista Adriani gewesen. Die einfache Vergleichung des ersten Theiles der Arbeit des Anonymus mit derjenigen, welche Adriani 1567 in Briefform an Vasari gerichtet hatte, vor dem dritten Theile der Vite von 1568, zeigt nach Inhalt und Form principielle Unterschiede. Adriani's Uebersicht über die antiken Künstler hat nicht die Vollständigkeit, ferner eine andere Auswahl und Reihenfolge von Künstlern und Werken; und seine Sprache ist zwar glätter, aber auch charakterloser. Zudem zeigt eine Vergleichung der Schriftzüge des Anonymus mit denen Adriani's, die ich im Frühjahre 1890 in Milanesi's Gegenwart im Staatsarchive zu Florenz vorzunehmen Gelegenheit hatte, dass von einer Identität beider Autoren keine Rede sein könne*).

Mit Rücksicht auf das Vorwiegen des Anekdotenhaften, ferner auf die molte novelle e infinite bugie, die der Olivetanerprior Don Miniato Pitti Vasari geliefert haben will, vermeinte ich eine Zeitlang, dass in der Handschrift eine Arbeit dieses geistlichen Herrn vorläge. Dann dachte ich wieder an Giovio als Verfasser der Compilation. Allein alle diese

*) Der Vollständigkeit halber gebe ich nebenbei eine Probe der Handschrift des Anonymus. Das mitgetheilte Stück entspricht dem Texte p. 78. S. 2—8.

Vermuthungen sind abzuweisen; es fehlt bis jetzt jeder Anhaltspunkt inbetreff der Person des Anonymus.

Als ich über das Wesen und die Genesis der Handschrift noch nicht gehörig informirt war, konnte ich schreiben, dass „diese anonyme Sammlung von Materialien . . . in vielen Fällen geradezu als Quelle Vasari's anzusehen sei (V F. III. XI.) Vielfache Bedenken bestimmten mich bereits in V F. IV. vorsichtiger Weise nur erst die merkwürdige Uebereinstimmung mit Vasari's Texte hervorzuheben. Gleichwohl ist meine Vermuthung, generalisirt und ungeprüft, von der Forschung angenommen worden. Ja Wickhoff (Ueber die Zeit des Guido da Siena p. 24) erklärte, dass „die Aufzeichnungen, wie ihm „nach wiederholter Durchsicht nicht mehr zweifelhaft ist, entstanden, um Vasari Material zu liefern. Für das Trecento „und Quattrocento ist er (der Anonymus) aber nicht nur seine „direkte, sondern mit Ausnahme der Vita des Brunelleschi auch „die einzige zusammenhängende Quelle. Die Comentare „des Ghiberti hat Vasari nur nach den Auszügen dieses „Codex XVII, 17 benutzt, wenn er auch ein Exemplar der„selben gesehen hat und von ihrer Benützung durch seine „Vorlage wusste.“ Diese Behauptungen, für die Wickhoff den Beweis schuldig geblieben ist, sind von Anfang bis zum Ende unrichtig (*vid.* Commentar). Ich selbst habe mich sehr bald überzeugt, dass keine Abhängigkeit, weder des Anonymus von Vasari noch Vasari's vom Anonymus, besteht, die Uebereinstimmung vielmehr durch eine gemeinsame Quelle zu erklären ist.*)

Die Schriftstellerei des Anonymus entsprang wohl denselben Motiven, die ich bei Gelli, Billi und sovielen Anderen

---

*) Diese „Entdeckung“ (von mündlichen Aeusserungen gelegentlich abgesehen) gesondert vorher zu veröffentlichen, lag kein Grund vor, da ja die Ausgabe der ganzen Compilation beabsichtigt war.

voraussetze, mehr einer Mode denn einer inneren Nothwendigkeit, höchstens zur eigenen Unterhaltung und Belehrung. Eine Verbreitung der Compilation durch den Druck war wohl nicht beabsichtigt. Gesichtspunkte wie die von Vasari aufgestellten waren auch wohl nicht massgebend gewesen; wenigstens fehlt über alles dieses jede Andeutung.

Für seine Aufgabe war der Anonymus nur in geringem Masse befähigt und vorbereitet. Freilich von seinen Vorgängern nach Ghiberti unterscheidet er sich in vortheilhafter Weise. Eine solche nach Anlage wie Inhalt gleich umfangreiche Arbeit wie hier war seit der Mitte des Quattrocento nicht wieder unternommen worden. Was die Reichhaltigkeit des Programmes anlangt, knüpft der Anonymus direkt an Ghiberti, der ihm darin auch Vorbild gewesen zu sein scheint, und leitet ebenso unmittelbar zu Vasari über. Ja seiner Compilation gegenüber stehen die Vite von 1550 insofern nach, als in letzteren die antike Kunst unberücksichtigt geblieben und erst in der zweiten Ausgabe mit Hilfe Adriani's nothdürftig ergänzt worden ist. Mit ein vollgültiger Beweis, dass der Anonymus und Vasari zwar einander gekannt haben mögen, bei ihrer Schriftstellerei aber eigene Wege gewandelt waren. Vollständigkeit strebte der Anonymus in erster Linie an, darum gab er auch die sienesischen Künstler, wenngleich nach Ghiberti, daher die vielen Nachträge und Dispositionsschemata für noch unbearbeitete Parthien, daher die umfassende Quellenbenutzung, um nur recht vollzählig das œuvre jedes Künstlers zu gestalten. Daneben war er bemüht, ein möglichst plastisches Bild von dem Wesen und Wirken der einzelnen Meister zu entwerfen; und diesem Zwecke diente z. B. die Fülle des anecdotenhaften Elementes. Aber zur sachgemässen Ausführung dieses Programmes reichten die Kräfte unseres Autors nicht aus. Seine Kenntnisse waren unzulänglich. Eigene Gedanken möchten nur in geringem

Masse verarbeitet sein. Von Selbstständigkeit des Urtheiles, von einer Kennerschaft kann bei ihm nicht die Rede sein. Das Gebiet der Kunst war ihm vielmehr fremd. Selbst die Monumente in Florenz, unter denen er doch aufgewachsen war, kannte er nur in laienhafter Weise und oberflächlich. Ihm mangelte die Fähigkeit, das Wesen und die charakteristischen Merkmale eines Kunstwerkes zu erkennen und anzugeben. Der Autorität der Quellen gegenüber scheint er auch auf Autopsie verzichtet zu haben. Doch nicht ganz. Aus einzelnen Bemerkungen geht hervor, dass hier zunächst eine litterarische Compilation, die Verarbeitung des schriftlichen Materiales beabsichtigt, die Prüfung der Kunstwerke selbst für die letzte Redaktion aufgespart war, zu der es dann nicht gekommen ist. Aber mir ist sehr unwahrscheinlich, ob dann die Lücken in stilistischer Beziehung auch ausgefüllt worden wären.

Ebensowenig übte der Anonymus Quellenkritik. Wohl suchte er immer die ersten und besten Quellen zu benutzen. Billi's ungenügenden Bericht ergänzte er mit Hilfe Ghiberti's, zu dem er mehr Vertrauen besass. Mit richtigem Takte verzichtete er auf jenen ganz, wo Ghiberti unzweifelhaft der besser unterrichtete war, wie z. B. in dem Abrisse über Ghiberti's Thätigkeit selbst. Hier und da suchte er auch seine Vorlagen in's Einvernehmen miteinander zu setzen, ohne seine Bedenken zu verschweigen. Aber dem Inhalte seiner Quellen gegenüber empfindet er kaum oder höchst selten Scrupel. Ich weiss wohl, dass der Glaube an litterarische Autoritäten in der Masse der Gebildeten damals noch ziemlich festwurzelte, und unbefangen wiederholt wurde was geschrieben oder gedruckt zu lesen war. Aber im Vergleiche zu Ghiberti und Vasari, die ihre bessere Einsicht häufig über die Erzählung der Quellen stellten, erscheint der Anonymus kritiklos und steht auf der gleichen Stufe wie seine unmittel-

baren Vorgänger Billi, Autor A, Manetti u. a. Bei mehreren Quellen folgt er zunächst einer von ihnen, die ihm aus irgend einem Grunde als die glaubwürdigere vorkommen mochte, um dann aus der (oder aus den) anderen den Inhalt zu ergänzen. Feste Regeln für sein Verfahren scheint er nicht gehabt, meist nach eigenem Gutdünken (also willkürlich) gewaltet zu haben. Bei wirklichen oder scheinbaren Widersprüchen der Vorlagen lässt er meist beide zu Worte kommen, sei es im Texte oder in Randnoten; bisweilen macht er auch eine Bemerkung darüber. Und weil sein Kunst- wie Quellenverständniss gering waren, passirte es ihm öfters, dass er zweimal dieselben Dinge als verschiedene mittheilte, sowohl im antiken Theile, wo die Verderbtheit der Ueberlieferung dies eher entschuldigen dürfte, als auch in dem Abschnitte über die moderne Kunst. Freilich ist zu beachten, dass auch Plinius mehrfach Namen doppelt nennt, weil er verschiedene Quellen über den gleichen Gegenstand ausgeschrieben hat, der Anonymus darin somit einer allgemeinen Sitte gefolgt ist. Und weil der Autor von seinen Vorlagen durchaus abhängig war, so kann man auch nichts Neues was die Behandlung und Auffassung der Kunstentwicklung anlangt von ihm erwarten. Auch er lässt Cimabue unmittelbar auf die Antike folgen und erzählt eine Reihe mehr oder minder ausführlicher Biographien von gewesenen Künstlern, indem er nur mit Michelangelo eine Ausnahme macht. Doch das war traditionell und begegnet auch bei Vasari wieder. Gleich seinen Vorgängern schreibt er über Maler und Bildhauer; die Architekten werden nur beiläufig und nicht erschöpfend erwähnt. Vielleicht dass eine noch längere Beschäftigung mit dem Stoffe auch nach dieser Seite eine grössere Vollständigkeit bewirkt haben würde.

Die Verarbeitung der Quellen ist freilich recht gelungen und geschickt. Bei aller Abhängigkeit in sachlicher Be-

ziehung hat der Anonymus sie doch alle meist selbständig reproducirt. Wörtliche Uebertragungen sind seltener. In der Technik besteht der Hauptvorzug dieses Schriftstellers. Darin übertrifft er auch Vasari, der keine so strenge Disposition wie der Anonymus befolgt hat. Eben der Autor war litterarisch geschult. Er weiss seinen Text vortrefflich anzuordnen. Sein Princip dabei ist das chronologisch-historische. Er führt nicht wie Billi oder Plinius die Künstler nach Kategorien geordnet vor, sondern mischt sie untereinander; bewirkt freilich öfters, besonders in Parte prima damit Verwirrung und ein buntes Durcheinander. Gegen die Reihenfolge der Künstler seit Cimabue möchte, mit Rücksicht darauf dass sie noch heute nicht feststeht, nur wenig einzuwenden sein. Gewisse Unebenheiten, wie dass er Maso, Giottino und Stefano an verschiedenen Stellen, z. Th. doppelt bringt, sind Folge der verschiedenen schriftlichen Ueberlieferung, die er nicht zu vereinen gewusst. Aber auch die Composition des in den Quellen enthaltenen ungeordneten Stoffes innerhalb der einzelnen Vite besonders in Parte II verdient alle Anerkennung: Zuerst allgemeine, die Person wie die die Kunst des betreffenden Meisters charakterisirende Bemerkungen. Danach biographische Daten, soweit ihm solche aus den Quellen bekannt waren. An dritter Stelle die Aufzählung der Werke nebst Bericht über etwa begleitende Nebenumstände, Anecdoten u. dergl. Und, vielleicht in Nachahmung Ghiberti's, doch mit ungleich grösserer Consequenz und ohne sich an seine Vorlagen zu kehren, die gewöhnlich in dieser Beziehung (wie auch noch in Vas. I. II.) undisponirt sind, bringt er zuerst regelmässig die Kunstwerke in und von Florenz, dann diejenigen Toskana's resp. Italiens. Zum Schlusse folgt das Verzeichniss der Schüler, wenn solche vorhanden waren, resp. er sie kannte. So machen sich in der ganzen Handschrift die ordnende Hand und Ueberlegung des Autors be-

merkbar. Nicht bei allen Künstlern ist freilich dieses Schema durchgeführt. Bei manchen boten die Quellen kein genügendes Material. Wie sollte der Anonymus einen Lippo oder Berto linaiuolo charakterisiren? Bei den Hauptmeistern der Kunst, selbst bei denen des Alterthumes, wo für die Zusammenstellung der Werke das lokale Moment natürlich nicht in Betracht kommen konnte, dort vielmehr eine grössere Willkür herrscht, ist es dagegen zu finden.

Die Zahl der vom Anonymus benutzten Quellen ist eine recht erhebliche, besonders in dem Abschnitte über die neuere Kunst. In Parte I folgte er ausschliesslich Landins im Jahre 1473 erschienenen Uebersetzung von Plinius' historia naturalis, die, wie ich ausgeführt habe, ja die allgemeine Fundgrube über die Kunst und Kultur des Alterthumes im Zeitalter der Renaissance gewesen ist.*) Aber ich habe auch glaublich gemacht, dass der Anonymus ausserdem noch den lateinischen Text eingesehen habe. Daneben Eusebius in der hieronymianischen Bearbeitung. Pausanias wie Varro scheint er nicht gekannt zu haben. Da er über Landins bequeme, gedruckte Uebersetzung verfügte, konnte er auch auf Ghiberti's Excerpt aus Plinius verzichten, das er gleichwohl gekannt haben möchte, hat er ja doch dessen zweiten Commentar ausführlich benutzt. Adriani's Compilation war noch nicht vorhanden. Der Text des Anonymus ist, wie erwähnt, viel reicher und sorgfältiger, wenngleich auch holpriger, während dem Adriani's bei aller Sicherheit und Gewandtheit des gefeierten, im Vollgefühle seiner litterarischen Erfolge und Leistungen mit einer gewissen Autorität docirenden

*) Die Editio princeps war mir nicht zur Hand. Der Wiederabdruck von 1534 (Venedig) ist desshalb neben dem von 1481 (Florenz) zu Rathe gezogen worden, da er als letzte Ausgabe vor der Entstehung unserer Handschrift von dem Anonymus möglicher Weise benutzt worden ist, in manchen Punkten auch von der von 1481 abweicht.

Historikers, bei aller sprachlichen Glätte doch die Anschaulichkeit und Uebersichtlichkeit fehlen.

Die Zusammenstellung des Anonymus über die antike Kunst wimmelt von Fehlern und Missverständnissen, die zum grossen Theile auf die schlechte Ueberlieferung*), zum Theile auch auf die Uebersetzung Landins zurückzuführen sind. Dieselbe für die heutige Archaeologie werthlos, beansprucht dennoch innerhalb der Geschichte der geistigen und künstlerischen Produktion der Arnostadt, für die Abschätzung der bestehenden Kenntnisse sowie des Einflusses der über alles bewunderten Antike auf jene im Zeitalter des Humanismus, endlich im speciellen Falle für die Arbeitsweise unseres Autors erhöhte Bedeutung.**) Eine lebendige Vorstellung von dem Wesen und Werden der antiken Kunst existirte, allgemein betrachtet, in der Renaissancezeit nicht. Nur wenige der besten Meister wie Alberti, Brunelleschi, Ghiberti u. a. besassen ein tieferes Verständniss derselben, aber nicht etwa kraft einer besonders umfassenden Kenntniss des vorhandenen Materiales, sondern weil sie mit einer gleichsam divinatorischen Congenialität den Organismus der antiken Denkmäler wie ihre unvergleichliche Formenschönheit zu erfassen und in den eigenen Werken zu reproduciren verstanden hatten. Was man von antiker Kunst kannte, war (von der Litteratur abgesehen) nur beschränkt: Eine im Vergleiche zu dem ursprünglichen Reichthume armselig zu

*) Die Adriani's ist nur wenig besser in dieser Beziehung.

**) Unter diesen Gesichtspunkten bedauere ich jetzt auch, wie alle Editoren bei meiner Ausgabe der Commentarien Ghiberti's (V F. III) den ersten Commentar, weil dem praktischen Zwecke meiner Edition zunächst nicht förderlich, unterdrückt zu haben. Eine nähere Untersuchung der in der Nazionale zu Florenz befindlichen Handschriften kunsthistorischen Inhaltes aus dem 15. und 16. Jhdt. (Commentarien Ghiberti's, Zibaldone Vettorio's u. a.) wäre sehr am Platze.

nennende Anzahl von Werken römischer Kunst. Die Funde flossen noch nicht so reichlich. Das Wenige, was der Zufall zu Tage förderte, bewirkte ungeheuren Enthusiasmus und Ueberschätzung. Die griechische Kunst in Griechenland wie in Süditalien und Sicilien war vergessen. Und die in geringem Bestande vorhandenen Denkmäler bewunderte man als durchaus gleichwerthige Specimina edelster Art. Eine Scheidung des Guten vom Handwerkmässigen und Schlechten, der Kopie vom Original, vollends der verschiedenen Stilarten, Künstler und Epochen fand nicht statt. Es ist der Renaissance nicht gelungen, diese gleichsam starre Masse in ihre individuellen Bestandtheile aufzulösen. Um so schwieriger war demgemäss für den Historiographen die Orientirung auf einem Gebiete, wo auf der einen Seite die rechte Anschauung fehlte, während auf der anderen eine Fülle von Namen und Daten aus der antiken Litteratur ohne entsprechende Denkmäler zu Gebote stand. Interessant ist da zu beobachten, wie unter solchen Umständen der Anonymus verfahren ist. Er hat sich der grössten Sorgfalt und Genauigkeit befleissigt. Er ist bemüht, das Einzelne zu einem Gesammtbilde zu vereinigen, wenigstens vollständig die Denkmäler aufzuführen. Zu diesem Zwecke hat er die von Plinius auf verschiedene Kategorien vertheilten Arbeiten oft derselben Künstler emsig zusammengelesen. Die bei dieser Gelegenheit überschlagenen Meister und Werke sucht er regelmässig nachzuholen, ohne freilich Vollständigkeit in dieser Beziehung zu erreichen. Im Gegentheil eine ganze Anzahl von Werken und Meistern sind übersehen, andere wiederholt worden. Er sucht zu klassificiren, Gruppen der Uebersichtlichkeit halber zu geben; freilich erschwert sein Verfahren die Vergleichung und Analyse sehr. Wo Plinius ein Histörchen berichtet wie z. B. bei den Hauptmeistern der Griechen, führt er sie umständlich aus, vermag er doch dadurch anscheinend Person wie Kunst

der betreffenden dem Leser in eine grössere Deutlichkeit zu rücken.

Für die Kunst seit Cimabue verfügte der Anonymus über ein quantitativ weit reicheres Quellenmaterial, das jedoch qualitativ sehr zusammenschrumpft, da die meisten Autoren in direkter Abhängigkeit von einander stehend, sich durch eigene Erfindung und Kenntnisse kaum auszeichnen dürften. Auf zwei Quellen war der Anonymus für das Trecento und einen Theil des Quattrocento wesentlich angewiesen: auf Lorenzo Ghiberti und Antonio Billi. Während er das „Buch“ des letzteren direkt, theilweise mit vollem Titel mehrfach citirt hat, bezeichnet er Ghiberti's Commentarien an zwei Stellen mit dem Worte „Original,“ dadurch schon ihnen grösseren Werth beilegend. Von diesem „Original“ muss er eine Handschrift benutzt haben, die von der einzigen uns bekannten nicht unwesentlich abweicht, ferner eine Abschrift, die ich das „Nichtoriginal“ genannt habe, da sie ausser dem Texte der Commentarien (des zweiten Commentares bloss?) noch andere kunsthistorische Notizen enthält. Von wem das Nichtoriginal herrührt, ist nicht zu sagen, wohl kaum von dem Anonymus; ebensowenig weiss ich anzugeben, wie weit diese Quelle nach oben und unten hin gereicht hat, wie weit sie in der Compilation des Anonymus enthalten, wann sie entstanden ist. Das libro di Antonio Billi ist bereits zur Genüge charakterisirt worden (p. LVIII seq.). Es erweist sich als eine Quelle zweiten Ranges, die an Werth mit Ghiberti's Arbeit nicht zu vergleichen ist. Der Anonymus hat diese Quelle in einem der jetzigen Ueberlieferung ziemlich entsprechenden Originaltext benutzt, ohne von ihrer Genesis und Zusammensetzung (Quelle A) wohl etwas zu wissen. Auch Billi's Compilation ist in der Handschrift des Anonymus vollständig, wie es scheint, erhalten, sodass nach diesen Analogien vielleicht zu schliessen wäre, dass dies auch der Fall

mit den übrigen Quellen gewesen sei. Ob er für das Trecento noch andere Gewährsmänner besessen hat, ist nicht zu sagen.

Soweit Ghiberti's Text zu Gebote stand, hat unser Autor diesen seiner Darstellung, wie erwähnt, zu Grunde gelegt und denjenigen Billi's mehr sekundär zur Ergänzung verwerthet. Das änderte sich mit dem Momente, wo der Commentario secondo zu Ende war. Für das Quattro- und Cinquecento mit Ausschluss von Ghiberti's Leben war das libro Billi die Hauptquelle, der er nun alle übrigen untergeordnet bez. eingefügt hat. Von diesen wären zu nennen eine Quelle B und der Testo primo. Ueber diese anscheinend bis jetzt verschollenen Elaborate habe ich nur negative Ergebnisse eruiren können: Als ihr theilweiser Inhalt wäre der Rest des Textes in der Compilation anzusehen, der sich nicht anderweitig aus bekannten Vorlagen belegen lässt — freilich in welcher Vertheilung, weiss ich nicht. Beide Quellenschriften scheinen über quattrocentistische Künstler berichtet zu haben, ob auch über solche des Tre- und Cinquecento, ist fraglich. Mit Quelle A, der Vorlage Billi's, deckten sie sich nicht, desgleichen auch nicht untereinander; eher möchte für die Identität von Quelle B mit dem Nichtoriginal eine Möglichkeit bestehen. Welches Vertrauen sie verdienen, ist nicht zu sagen. Was von dem Inhalte auf sie zurückgeführt wird, möchte glaublich erscheinen. Unter der Bezeichnung „Testo primo" vermuthete ich eine Zeitlang Vasari's Vite von 1550; allein das ist durchaus unhaltbar. Möglich, dass die Compilation von Giovanbattista Gelli genauere Schlüsse über Zeit, Natur und Autor dieser Schriften zulässt. Vielfach habe ich gedacht, dass Manches im Anonymus, z. B. in der Vita Botticelli's, auf Landin zurückzuführen sei, dass dieser Autor den Landin'schen Nachlass habe einsehen und benutzen dürfen. Ein vollgültiger Beweis ist aber dafür nicht

zu bringen, ebensowenig dafür, dass eine jener Vorlagen, sei es B oder Testo primo von Landin irgend wie abhinge. Von sonstigen Quellen finde ich benutzt: Landins Apologie zur Divina Commedia, bezüglich den Passus über die Künstler von Florenz in derselben. Der Anonymus hatte sich sogar diesen Abschnitt excerpirt. Dann Boccaccio's Dekameron (Vita Giotto's; aber nicht Sacchetti's Novellen), G. Villani's Chronik, überhaupt die florentinische Litteratur, die ihm vertraut war. Nicht verwendet dagegen finde ich Albertini's Memorialia, die kunsthistorischen Notizen in verschiedenen Traktaten wie Alberti's, Filarete's, Pomponius' Gauricus etc. Auch nicht Manetti's Vita Brunelleschi's und desselben Fortsetzung der Vite Filippo's Villani. Erstere wurde ihm durch Billi indirekt vermittelt. Schliesslich nicht Ghirlandajo's und Raffaels Ricordi, wenn anders diese überhaupt existirt haben.

Neben schriftlichen Quellen hat der Anonymus auch mündliche Berichte von Zeitgenossen nach dem Ende zu in steigendem Maasse in seinen Text verflochten, bisweilen unter Angabe der Provenienz. Freilich im Trecento finden wir sie noch nicht; im Quattrocento einmal, im 16. Jahrhundert überall, besonders wo der Anonymus Zeitgenosse war. Von diesen Gewährsleuten nennt der Autor einmal Bar. Cav., sodann Dal Cav.; endlich unter den Nachträgen fremder Hand bezieht sich der unbekannte Verfasser auf „il cavaliere." Bei allen drei Bezeichnungen setze ich eine und dieselbe Persönlichkeit voraus, den bekannten Baccio Bandinelli, cavaliere di St. Jacopo e di St. Pietro († 7. Februar 1560). Für Lionardo da Vinci ist mir Giovanni Francesco Rustici († 1554) als Gewährsmann wahrscheinlich; für Andrea del Sarto Jacopo dal Pontormo († 2. Januar 1557), derselbe auch für die Nachrichten über die Certosa. Bei letzterem (wie auch bei Giorgio Vasari) wollte sich zwar erst nach dem Wortlaut der betreffenden Randnotiz der Autor informiren; allein es ist

mir unzweifelhaft, dass beide Künstler-Schriftsteller dem Anonymus bekannte Quellen boten, aus denen er schon vorher öfters geschöpft haben wird. Freilich welche Stellen in der Compilation auf Aeusserungen Vasari's gerade zurückgehen, entzieht sich meiner Kenntniss.*) Woher die Nachrichten über römische Monumente stammen, ist schwer zu sagen. Das eine Memoriale vom Frühjahr 1554 erweist sich schon palaeographisch als von fremder Hand verfasst. Vielleicht ist es auf einer Pilgerreise entstanden. Die anderen Ricordi (p. 125 seq.) hat der Anonymus, wie ich im Commentare vermuthet habe, während oder nach einer römischen Reise innerhalb des Jahres 1544 niedergeschrieben und mit Nachträgen im Jahre 1546 versehen. Doch liegt möglicher Weise auch nur die Kopie eines fremden Reiseberichtes vor. Für das etwas verwickelte Quellenverhältniss verweise ich schliesslich auf die Uebersicht am Schlusse, wobei ich bemerke, dass ich auf Vasari's weitere Quellen (über die der Compilation des Anonymus zu Grunde liegenden hinaus) nicht eingehe.

Ein bestimmtes Datum für die Abfassung der vorliegenden Handschrift existirt nicht. Die Nachträge mit eingerechnet, scheint diese sich vielmehr über einen längeren Zeitraum erstreckt zu haben. Wenn gesagt wird, dass der Anonymus um die Mitte des 16. Jahrhunderts geschriftstellert habe, so ist das zwar im allgemeinen richtig, aber die Zeit der Niederschrift lässt sich doch noch genauer berechnen.**)

Pag. 8 Satz 17. erwähnt der Anonymus das reliefirte Bett des Polyklet, ein Stück aus der ehemaligen Antikensammlung

---

*) Da Vasari's Vite, als der Anonymus schrieb, überhaupt noch nicht oder nur in Rohmaterialien vorhanden waren, so würde die Randnote p. 109. die Richtigkeit der Behauptung Vasari's erweisen, wonach er von Jugend an sich um die Erkenntniss der florentinischen Kunstgeschichte bemüht habe (Sans. VII p. 682).

**) *Vid.* V F. II. p. 427.

Ghiberti's, das zu seiner Zeit (a nostri di s'è visto) noch zu sehen und heute (hoggi) im Besitze des Monsignore Bembo wäre. Der Cardinal Bembo, wegen seiner Bibliothek und Kunstschätze bekannt, starb am 18. Januar 1547. Damit ist ein terminus ad quem für die Abfassungszeit des Passus gegeben. Dass derselbe noch weiter bis zum 24. März 1539 hinaufrücke, dem Tage, an welchem Paul III. dem Sekretär Leo's und Historiographen Venedigs den Purpur verliehen, kann aus der Bezeichnung „Monsignor" nicht gefolgert werden, da damals auch Cardinäle noch diesen Titel führten. Aber doch vor 1546 scheint die Compilation entstanden zu sein, da sie von der Auffindung des Farnesischen Stieres, ein Ereigniss, das alle Welt damals in Staunen setzte, nichts weder im Texte noch in den Ricordi berichtet.*) In der Vita Donatello's und noch öfters redet der Anonymus von dem palagio del Duca, nachdem er vorher das palagio de' Signorj seiner Quelle kassirt hatte. Also muss er nach der Begründung des Principates, und da der Herzog Cosimo genannt wird, nach der Ermordung des Herzogs Alessandro, dh. nach 1536 geschrieben haben. Er spricht vom Herzog, nicht vom Grossherzog Cosimo, also auch vor 1569. Unter Michelangelo's Werken führt der Anonymus die Weihnachten 1541 enthüllte Sixtina, aber nicht mehr die cappella Paolina an. So möchte der zusammenhängende Theil der Handschrift bis inclusive Michelangelo, doch mit Ausschluss der Nachträge innerhalb der Jahre 1537 bis 1542 entstanden sein. Danach eine Reihe von Zusätzen; besonders die römischen wurden 1544 geschrieben und 1546 mit einer Notiz vermehrt.

Also lange vor dem Erscheinen der Vite Vasari's von 1550 hatte der Anonymus seine Arbeit beendigt; und das

---

*) Doch weiss ich nicht, ob dieses Argumentum ex silentio hier anwendbar sei.

gibt ihr einen gewissen Werth. Es ist das Missgeschick dieses Autors gewesen, dass ihm in Vasari ein solch gefährlicher Concurrent erstanden ist, der sein Werk fast ganz antiquirt hat. Ohne Vasari würde hier doch die beste Quellenschrift über die florentinische Kunst vorliegen, mit welcher sich innerhalb der Kunsthistoriographie, wie ich sie im Vorstehenden skizzirt habe, keine andere Erscheinung an Umfang und Inhalt messen dürfte. Sie vermittelt, wie ich gesagt habe, zwischen Vasari und Ghiberti. Aber auch für die moderne Forschung ist diese Compilation nicht werthlos. Einmal enthält sie Nachrichten, die ihr allein eigenthümlich sind. Sodann setzt sie uns am besten, weit mehr als Billi und Vasari in den Stand, das eigenartige Quellenverhältniss, die Provenienz der einzelnen Notizen zu erkennen. Erst mit ihrer Hilfe ist es möglich gewesen, jenes libro di Antonio Billi zu bestimmen; und ebenso bietet sie uns die beste Handhabe zu einer fast ausreichenden Analyse von Vasari's Vite. Und darin liegt m. E. der Hauptvorzug des Werkes, das eine vollständige Herausgabe und die ungeheure, damit verbundene Mühe wohl verdient hat.

Auf den Anonymus würden in dem Abrisse über die Kunsthistoriographie von Florenz nunmehr die Vite Vasari's von 1550 und 1568 folgen. Allein auf diese Fortsetzung muss ich zur Zeit verzichten, indem ich mir vorbehalte, auf dieses Thema in entsprechender Weise in anderem Zusammenhange zurückzukommen.

Quellentafel.

PARTE PRIMA.

L'AUTORE SOPRA L'ARTE E GLI ARTEFICI ANTICHI.

Adsit Marie filius.

1. Di gran veneratione apreſso allj antichj fu sempre la scultura et la pittura et maximo apresso a Romanj, imperocche moltj nobiliſsimj di quelli tale arte hauere exercitato s'è ueduto.

2. Fu la ſcultura gran tempo auanti della pittura; et prima habbiano trouato eſsere stato sculpito l'oro auantj il rame, l'auorio et il marmo, la terra et il bronzo et il legno.

3. Fu posto nel tempio d'Anetide, dea de Lidj, una statua d'oro, che non haueua in se parte alchuna che al naturale ritraeſsi, et fu la prima statua che d'oro si uedeſsi, innanzj che alcuna di rame fatta ſi fussj.

4. Et il primo fu Giorgia Leon(*t*)ino (*Gorgias*), che nel tempio di Delfi pose a se medeſimo una statua d'oro maſiccia, che fu circha a 40 annj doppo l'edificatione di Roma.[1]

---

[1] Rechts am Rande zu Satz 4: 17 olip. (*70 Olimpiade*). Links am Rande, parallel mit Reihe 10. 11: La plaſtice fu prima della ſtatuaria. — Darunter: Le antiche statue erano (. . . *togate*); piacque dipoi anchor farle nude con l'haſta in mano. — Darunter: La prima statua a Roma di rame fu fatta a Cerere. Dipoi s'incomincio a far le ſtatue agl' huominj in moltj modj; et gl'antichj le ſoleuono dipignere col bitume et non soleuono ritrarre al naturale huomo alcuno, et non (*se non*) meritaua memoria eterna (: *et*) prima per la vittoria de sacrj giuochj et maxime negli Olimpicj; et [a] quellj che in dettj giuochj haueſsino vinto 3 uolte, haueuano una statua al naturale di tutte le sua membra, et chiamauonla econe.

1. Il fare di terra fiure, dallj antichj chiamato plastice, ne fu il primo inventore Dibutade Sicionio (*Butades*), che lauoraua vasj di terra et altre cose in Corintho, per cagione della figluola, laquale era d'un giouane innamorata; et hauendo efso a partirsj per altrj paesi, ella auantj che si partifsi, 5 fece con la lucerna apparire nel muro l'ombra della persona sua et dipoi l'ando con linee circuendo et terminando, nelle qualj dipoi il padre Dibutade pose la terra et ne fece una forma, et dipoi seccha, con altrj vasj di terra la mefse a quocere; et fu conseruata tal forma, sino che Corinto fu disfatta. 10

2. Alcunj altrj dicono, esserne statj e primj inventorj
Ideocho Reto (*Rhoecus*) e
Teodoro nell' isola di Samo.

3. Alcunj altri dicono, che Demaranto *(Damarato)*, merchante di Corinto, fuggitosj venne in Toschana, doue 15 di donna Toschana genero Tarquino Prischo, che dipoi fu.re

4. de Romanj. Et meno secho detto Demaranto dua scultorj cioe:
Eucirapo (*Euchira*) et Eugrammo, et da questj in

5. Italia fu mefsa la fcultura et dimostrata tale arte. Et dicono essere bene il vero, che Dibutade Sicionio fu il primo, che 20 arroge alla terra il color rosso, et fu il primo che col gesso in fulla faccia humana formafsi; et ordino dipoi, che cera seruita in tal forma fi gittafsi.

6. Et dipoi Lifistrat[e]o Sicionio le incomincio a ridurre al naturale, ch'auantj a luj solamente si studiaua di 25 fare belle fiure.

7. Fu anticha l'arte in Italia, et in principio dedicorno ne templi de loro idij le ftatue di legno et di terra, sino a tempi che fu vinta l'Asia.

8. Le prime pitture d'un solo colore furono chiamate 30 dallj antichj monocromate; et furono due sortj di dipignere, adoperando il calore del fuoco, nella cera et nell' auorio

con lo ſtilo, per infino s'incominciorono a dipignere le nauj.
1. Dipoi fu trouato un terzo modo di dipignere: col pennello, cera strutta al fuoco, che tal cosa non ſi corrompeua ne guastaua per sole ne per acque ne per ventj.
2. Higiemone Menocromade (*Hygiaenon*) fu il primo, 5 che nel dipignere distinse il mastio dalla femmina.
3. Eumaro Athen(*i*)ese attese dipoi al farle al naturale quanto potette cosj le fiure come ognj altra coſa.
4. Bularcho pittore dipinse in tauola la battaglia de Magnetj, laquale fu poi compera tanto oro quanto la pesaua 10 da Cadaule, re de Lidj, ilquale fu circha a 40 annj doppo l'edificatione di Roma.[1]

5. I primj ch'haueſsino fama per sculpire il marmo furono: Mala (*Melas*) scultore e
Miciade suo figluolo dell' isola di Chio, et dipoj 15
Antermo (*Archermus*), nipote di detto Mala, che hebbe duj figluolj:
Bubalo (*Bupalus*) e Antermo (*Athenis*), che in tale
6. arte celebratiſsimj furono et lauorormo inſieme. Feciono in detta isola una Diana di marmo, la quale collochorono in 20 luogo alto, la cuj faccia achi nel luogo, doue è ſituata, entra, pare maninchonosa et mesta, et achi escie allegra.
7. La ſtatua d'Apollo di marmo è di loro mano, che è in Roma poſta nella ſommita del tempio Palatino.
8. Fu anchora in tale isola Hipponacte scultore (*poeta*) di 25
9. viſo bruttiſsimo. Et tuttj questj scultorj dell' isola di Chio usorono operare di marmo biancho dell' isola di Paros et chiamauonlo
10. Lionite (*Lychnites*), perche lo cauauano a lume di lucerna. Et dicesj, ch'eſsendo stata aperta con conj in Paros una falda di marmo, vi ſu trouata drento di marmo una imagine di Sileno. 30

---

1 17 olip. (*18. Ol.*)

1. Diopeno (*Dipoenus*) e | scultorj
Scylo (*Scyllis*) | dell' isola di Creta furono circha
2. a 173 — annj doppo Roma edifichata. Et in principio abitorno a Sicione et tolsono da Sicionij a fare la ftatuetta d'Apollo, di Diana et di Minerua et d'Erchole et lafcio(*r*)no 5 tali opere imperfette per le molte ingiurie, che da Sicionij
3. erano loro fatte, et andorsene in Etolia. Et subito i Sicionj di gran carestia furono agrauatj; et ricerchando efsj, dapoi hebbono assaj patito, al oraculo d'Apolljne di cio rimedio, rispose loro, che quando Diopeno et Scylo finifsino le ftatue 10 cominciate dellj idij, allora tal calamita cefserebbe; ilche feciono dettj Sicionij con grandifsimj premij di dettj arteficj.
4. Dimofilo (*Damophilus*) et | furono nella scultura cele-
Gorghaso | bratifsimj et anchora di
5. pittura ope(*ra*)rono. Lauororno in Roma nel tempio di Cerere. 15
6. Calchostene scultore opero jn Athene.
7. Possunio (*Possis*) scultore fece pescj tanto al naturale, che verj erano da moltj giudichatj.
8. Arcesilao scultore fece Venere Genitrice, che dipoi fu messa in sulla piaza di Cesare in Roma.[1] 20
9. Phidia Ateniese fu in principio pittore et dipoi dette opera alla fcultura et fu circha a 305 annj doppo
10. l'edificatione di Roma.[2] Fu singularifsimo scultore et per le fue opere dimoftro in modo la virtu sua, che è degno
11. d'efsere chiamato in tale arte excellentifsimo. Lauoro di 25 marmo et d'auorio et d'oro e di bronzo.
12. 13. E in Roma è di fua mano di marmo Venere. Fece la ftatua di Gioue Lampio (*Olympio*) d'auorio, per laquale grandif-
14. sima fama n'acquistó. Fece in Atene la ftatua di Minerua d'auorio[3]

---

1 Zeusj harebbe a ire auantj a Fidia secondo Eusebio. 30

2 83 olipi. (*300 urbis nostrae annum.*)

3 secondo Eusebio dice olip: 85 2° anno Phidias eburn(*e*)am Mineruam facit.

1. et d'oro, di grandezza di 26 cubitj. Et nello ſchudo della ditta statua, nella parte rileuata fece la battaglia dell' Amazone et nella conchaua e Gigantj, dallj idij fulminatj, et nelle pianelle d'essa ſtatua fece la battaglia de Laſitj populj et de
2. Centaurj. Era cosa marauigliosa il serpente, ch'haueua sotto 5 detta ſtatua, et anchora ſotto la ſua asta la spinge di bronzo, ch'era un mostro, apresso a Tebe stato, ch'haueua il capo di fanciulla et le manj, il corpo di cane, l'alie d'uccello, la
3. voce humana et l'ugna di leone et la coda di drago. Fece la ſtatua di Minerua di bronzo, laquale Paulo Emilio pose 10
4. nel tempio della Fortuna a Roma. Fece due fiure col mantello di marmo, lequalj Catulo pose nel medeſimo tempio.
5. Furono suj conchorrentj: Critia, Nestole (*Nesiotes*) et Eglea (*Hegias*) } sculſorj. 15
6. Alchamane Ateniese (*Alcamenes*) fu dicepolo di Phidia.
7. Fece una statua di Venere, molto bella, laquale fu posta fuorj delle mura d'Atene; ma era fama esere opera del maeſtro suo.
8. Agoracrito fu anchora dicepolo di detto Phidia et fu equale non d'eta; et eragli da eſso grandiſsimo amore por- 20 tato, et molte ſue opere gli dette, che per sue propie le deſſi fuora.
9. Furno tuttj a dua fattj lauori a gara dallj Ateniesj, che dettono loro a fare una ſtatua di Venere per uno; et dettono il vanto ad Alchamano (*Alcamenes*), non che gl'intendentj di 25 tale arte non giudichaſsino, che in effetto meritauono piu l'opere d'Agoracrito che d'Alchamene, ma vollono piutoſto
10. gl'Atenieſi ſauorire un loro cittadino che un foreſtiere. Et dipoi indegnato Agoracrito per tal coſa, vende la ſua statua con conditione, che non voleua che in Athene stefsi, et fu 30 posta in Ranunte, villa fuorj d'Atene.
11. Colote fu anchora dicepolo di Fidia et fece una ſtatua di Minerua in Elide citta.

1. Paneo pittore (*Panaenus*) fu fratello di Phidia et
2. dipinse lo ſcudo della detta Minerua di Colote. Dipinse la battaglia dellj Ateniesj in Marathone contro a Persj et dipinseuj al naturale Alcibiade, Callimaco, Dario et Thiſaferne.

3. 4. Cimone Cleoneo pittore. Costuj trouo li ſchorcj; et fu il primo, che dipinse le fiure con varieta di voltj, che guardano in dreto, in alto et in baſso, et anchora diſtinse e membrj alle fiure et fece tutte le junture, mostro le vene ne corpi, le pieghe delle veste anchora moſtro et fece mirabiliſs(*im*)amente. 5 10

5. Agelade scultore fu circha a 320 annj doppo l'edificatione di Roma.[1]

6. Callone scultore fu ne medeſimj tempi.

7. Ph(*r*)admone scultore fu anchora ne medeſimj tempi.

8. Polycleto Sicionio, scultore fu ne medeſimj tempi 15
9. et fu dicepolo d'Agelade ſoprascritto. Fu excellentiſsimo maestro, et da questo hanno gl'altrj imparato e modj et
10. regole delle fiure, e lin(*e*)amentj et le proportionj. Fu il primo, che fece le fiure che con un solo piede si reggieſsino.
11. Fece Diadumeno giouane al naturale per prezo dj 100 20
12. 13. talentj. Fece anchora Doriforo fanciullo al naturale. Fece uno,
14. (*che*) stringne se medeſimo. Fece un nudo, che con un dado
15. giu(*o*)chaua, et duj fanciullj nudj, che giuocono a dadj. Fece
16. la ſtatua di Merchurio, ch'era in Lisimachia citta. È di ſua mano Herchole, che tiene da terra Anteo sospeso, ch'era 25
17. in Roma. E anchora a noſtrj tempi s'è visto di ſua mano di bronzo il letto con fiure marauigliose, che hoggi è apreſso monsignor Bembo, che l'hebbe da Vettorio Ghibertj Fiorentino, ch'era tra le cose di Lorenzo di Bartoluccio Ghibertj.[2]

18. Argio scultore fu dicepolo di Policleto. 30

---

1 87 Olip:

2 saluo il vero a messer Giouannj Gaddj.

1. A(*so*)podoro scultore fu dicepolo di Policleto.
2. Alexi scultore fu anchora dicepolo del detto.
3. Aristide scultore fu dicepolo anchor egli di Policleto.
4. Fece carrj di dua cauallj et di quattro.
5. Phrinone scultore fu dicepolo di detto. 5
6. Dinone scultore fu dicepolo di Policleto.
7. Athenodoro scultore fu dicepolo del detto.
8. Demea scultore fu anchora fuo dicepolo.
9. Mirone scultore fu anchora dicepolo di Agelade.

10. 11. Nacque in Eleutere et lauoro assaj et variamente. Hebbe 10
gran fama per una vaccha di bronzo, che fece, che fu tenuta
tanto cosa marauigliosa, che ne feciono in que tempi e
poetj mentione.

12. Bucchula sum cęlo genitoris facta Mironis
erea[m]; nec factam me puto, sed genitam. 15

13. Fece anchora di bronzo un cane et dal naturale Perseo
et anchora un giu(*o*)chatore di discho et satiro, ch'assaj si
14. marauigliaua d'udire sonare e pifferj. Fece anchora una statua
15. di Minerua et certj giu(*o*)chatorj di giuochi ginnicj. Fece la
statua d'Herchole, che di poi fu posta a Roma nel tempio 20
16. di Pompeio. Fece uno monumento a una cichala et (*uno a*)
17. una locusta. Fecie la ftatua d'Apollo, che Marchantonio
18. tolse agl' Efesj, et dipoi Agusto lo restituj loro. Fece una
vecchia hebbra di bronzo a Smirne.

19. 20. Buteo Licio scultore fu dicepolo di Mirone. Fece 25
una statua d'un fanciullo, che foffiaua nel fuoco, et fece
anchora gl'Argonautj et Ganimede; rapito dall' aquila, et sculpi
anchora Antholio (*Autolycus*) fanciullo, vincitore [del] (*nel*)
Pancratio, et fece la statua di Gioue Tonante in Capitolio,
21. tenuto in gran veneratione. Fece anchora la statua d'Apolline 30
con la diadema.

22. Pittagora scultore fece in Delfi un giu(*o*)chatore de
giuochj ginnicj.

1. Leontio (*Leontiscus*) scultore lauoro con diligentia et
2. dilicatamente expresse e capellj. Fecie un putto, che tiene tauolette; un nudo, che porta pomj, et un zoppo, che era a Siracusa, fatto con tanta arte, che pareua patissj et si do-
3. lefsi. Anchora una statua d'Apolljne con la cetra et col 5 serpente, (*chiamato*) Dirceo (*Dicaeus*), morto con le saette.

4. Pittagora, scultore da Samo, fu dicepolo di Regino
5. 6. et suo nipote. Da principio fu pittore. Fece fiure in Roma nel tempio della Fortuna, ch'eran meze nude, et somigliaua tanto il detto Pittagora di fopra, che moltj dal' uno all' 10 altro pigliauano errore.

7. Giorgia scultore,
Lacone scultore } (*Gorgias Lacon*).

8. Scopa scultore hebbe 'n sua tempi per conchorrentj, et faceuono a gara, (et fu excellentifsimo scultore): 15

Briaxide scultore,
Timoteo scultore,
Leocare scultore, } de qualj sarebbe infieme da farne mentione, per essersj

trouatj insieme a fare la sepultura di Mausol[e]o, re di Caria, laquale Artemisia sua donna li fece fare; che morj dipoi 20
9. nellj 364 annj doppo Roma edificata.[1] Et fu in que tempi si marauigliosa opera tenuta, che fra 7 — miracolj del mondo
10. fu numerata. È tale opera di lunghezza dal mezo giorno al settentrione 73 — (*173*) piedj, ma è piu corta dalle frontj; et tutto il fuo circuito è di 411 — (*440*) piedj, et l'alteza 25
11. di 25 — (*35*) cubitj et cinta da 36 — colonne. Dalla parte
12. 13. d'oriente lauoro Schopa. Da settentrione Briaxide. Da mezo
14. 15. dj Timoteo. Da occidente Leocare. Et auantj che finifsino tale opera, morj Artemifia, che per memoria del morto marito faceua fare tal opera, et niente di meno nefsuno de dettj 30

---

1 100 Olip: o anno (*107. 2*).

arteficj non si partirono dall' opera cominciata, giudichando hauere a essere picchola loro laude.

1. Vi s'interuenne anchora un altro artefice, che nella fommita d'una piramide fece un carro di 4/ caualli di marmo.

2. Sculpi anchora Scopa una colonna nel tempio di Diana 5
3. Efesia. Fece una statua d'un Baccho et una statua di Mi-
4. nerua di marmo nell' isola di Gnido. Fece la statua di Venere e anchora la statua di Apolline Palatino; la statua della dea Vesta, che siede, ch'era nellj ortj Seruilianj in Roma, tenuta in gran veneratione, et anchora uno, che in capo in 10
5. una cefta porta le cose sacre, ne porticj d'Asinio. Fece la statua di Neptunno, ch'era nell' oratorio di Gn: Domitio nel
6. circho Flaminio. Fece anchora la dea Tetide et Achille et le Nereide sopra i delfinj con gran numero di pescj marinj.
7. 8. Fece la ftatua di Marte a sedere. Fece il colofso nel tempio 15 di Bruto Calla(*e*)cio aprefso al circho di porta Lauicana. Fece
9. anchora Venere nuda nel medefimo luogo.

10. Timoteo detto fece una fiura di Diana, ch'era in Roma nel tempio d'Apollјne nel monte Palatino.

11. Briaxide tra l'altre sue opere fece la statua di Eschu- 20
12. lapio et quella (*di*) Seleuco, re di Siria. Fece una statua d'un Baccho nell' isola di Gnido.

13. Mnesirato (*Menestrato*) scultore fece la statua d'Herchole, che fu tenuta con grandifsima veneratione, et la ftatua d'Echate di marmo, ch'era in Efeso nel tempio di Diana. 25

14. Socrate scultore fece le statue delle Carite, cioe le 3 — gratie, figluole di Gioue, Aglea, Talia, Eufrosina, ch'erano ne porticj dellj Ateniefi.

15. Polignoto Thasio pittore fu il primo, che dipinse le donne con veste trasparente, et comincio a coprire loro 30 e capi (*con mitre*) di varij colorj et aiutò assaj la pittura et

fu il primo che la boccha aperta alle fiure facessj et fece
moſtrare loro e dentj et comincio a variare e uoltj.

1. Era una tauola dipinta di ſua mano ne porticj di Pompeo
a Roma, ch'era prima nella ſua piaza; nella quale era dipinto
uno con uno schudo, che se sale o scende, non ſi conosce. 5
2. Dipinse anchora il tempio di Delphi et in Atene il porticho,
3. chiamato poetile. Et dipinse in dono, benche ſuo padre
Michone dipigneſsi a prezo.

4. Micone pittore, chiamato Michone minore per distintione del padre di Polignoto, hebbe una figluola, chiamata 10
Timarete, che dipinse anchora ella.

5. Furno circha a 335 — annj doppo Roma edifichata[1]
tuttj questj pittorj:

Aglaophone pittore,
Cephisodoro pittore, 15
Phrylo (*Erillus*) pittore,
Demophylo Hymereo pittore,
Nasea Thasio (*Neseus*) pittore,
Evenore, padre et maeſtro di Parrasio pittore.

6. Apollodoro pittore fu circha a 345[2] — annj doppo 20
7. Roma edifichata. Fu il primo, che meritamente dette fama
al pennello, talmente che fu grandemente dipoi stimato et
8. tenutone conto. Et comincio esso a exprimere le bellezze
alle fiure, in modo che assaj dilettauano al vederle, che
9. auantj a luj non fu vista pittura ch'alla vista piaceſsi. Dipinse 25
un sacerdote, che adora, et Aiace saettato, ch'era in Perghamo.

10. Furono circha a 355[3] annj doppo Roma edificata questj
talj scultorj et pittorj sottoscrittj:

---

1 90 Olip:
2 93 Olip: 30
3 95 Olip:

N a u c i d e s c u l t o r e,

D i o m e d e (*Dinomenes*) scultore,

1. 2. C a n a c o scultore. Lauoro assaj di marmo. Fece la statua d'Apolline nuda et un ceruo, che con uno filo scherza, opera bella et molto marauigliosa. 5

3. P a t r o c l o scultore.

4. Zeusj Heracleote pittore fu circha 355 annj doppo
5. Roma edificata — 95 Olip:[1] Seguito l'ordine d'Apollodoro et fu excellentifsimo e niente di meno faceua i capi et le iunture alle fiure troppo grandj, ma nell' altre cose di 10
6. grandiffima diligentia. Et doppo ch'alcuno tempo hebbe lauorato a prezo, tanto degne l'opere sua stimaua, che non si potefsino pagare conuenjente pregio giudichaua; et percio di moltissime ne donaua, fra lequalj fu la pittura d'Alc-
7. mena, che dono allj H(*a*)grigentinj La pittura di Pan, dio 15 de pastorj, dono ad Archelao re.
8. Dipinse un fanciullo, ch'haueua uue in mano, allequalj gl'uccellj credendo fussino non dipinte, ma vere, ui volauan
9. per beccharle. Onde esso dicio grandemente sdegnato, disse hauere dipinto piu naturale l'uue che il fanciullo, imperoche 20 non ui farebbono volatj gl'uccellj, s'haueffino il fanciullo
10. conosciuto, che di quello paura hauto harebbono. Dipinse
11. anchora Penelope. Dipinse uno atleta, laqual pittura tanto fatisfece, che sotto li scrisse un verso, che diceua, che
12. piutosto si li poteua hauere invidia ch'imitarla. Dipinse 25 anchora Gioue, che siede nel trono con li altrj idij, rittj in-
13. ornolj. Dipinse anchora Herchole, quando da tenerj annj str(*n*)gola e dragonj, et Alcmena fua madre con Anfitrione,
14. che pare ch'habbino dicio grandifsimo spauento. Dipinfe al

---

1 fu secondo Plinio nella 95 — Olip: et secondo E(*usebio*), che 30 dice nella 78/Olip: Zeusjs pittor agnoscitur etc.

populo d'Agrigen(*t*)o una Helena, che fu dedicata nel tempio
1. di Junone Lacin(*i*)a. Et auantj che niente facefsi, tutte le loro verginj nude volse vedere et di quelle tutte cinque ne elesse, che di tutte piu belle giudicó, et da quelle tutte le excellentj partj ritrasse et nella fua pittura raccolse. 5

2. Androgyde pittore fu concorrente et amico di Zeusj.

3. Eupompo pittore fu concorrente et amico di Zeusj.[1]

4. Parrasio pittore, nato in Efeso, fu conchorrente et
5. amicifsimo di Zeusj detto disopra. Fu il primo, che trouó e lineamentj naturalj et la proportione, da Grecj detta simetria, 10 et trouo la venusta ne voltj et l'elegantia e intrecciamentj de capellj et piu dellj altrj pittorj finj le sue opere, le quali
6. con grandifsima diligentia conduceua, et disegno assaj. Et benche di grande autorita fussj, assaj si stimaua et arrogante-
7. mente usaua l'arte fua. Et egli stesso scriuendo il nome suo, 15 ardi chiamarsj princjpe dell' arte, et ch'a quella ultima perfectione haueua dato, et diceua essere disceso d'Apolline et efser simigliante a Herchole, che in Lindo dipinto haueua.
8. Dipinsono a gara egli et Zeusj, onde che Zeusj dipinse nella fcena uue tanto pronte, che quelle vere credendo li uccellj 20
9. per becchame vi uolorno. Et Parrasio pur nella scena dipinse un lenzuolo tesouj, che tanto propio pareua, che a quello riuoltofi Zeusj (tanto nell' arte nominato ne passatj et prefentj seculj) disse, che se uoleua che vedessj quello che dipinto hauessj, che leuafsi la uela, et conofcendo djpoi l'errore fuo, 25 si chiamo da Parrasio superàto.

10. Dipinse il Demone (*demos*) dellj Ateniesj con arte gran-
11. difsima. Dipinse Ethesia (*Tesea*), che fu gia in Roma in
12. Capitolio, et anchora Nauarcho con la corazza. Era in Rodi in una tauola di fua mano dipinto Meleagro, Herchole et Perseo, 30

---

[1] Über der Reihe e innanzj un altra volta (mit Bezug auf pag. 16).

et fu tre uolte dalla saetta perchossa et non maj ha patito la patitura, ma solo l'orlj d'essa tauola alquanto guastj et
1. arsicci(*a*)tj furono. Anchora dipinse Archigallo in tauola, laquale fu poi da Tiberio imperatore compera |60| sesterzij,
2. et teneval(*a*) in camera. Dipinse anchora Cressa meretrice 5 con un puttino in braccio et Filischo et Baccho et auantj
3. a loro la Virtu ritta. Et anchora dipinse dua puttj tanto
4. artifizialmente, che in loro si conosce gran simplicita. Dipinse un sacerdote con un putto, che tiene la corona et l'incenso.
5. Et tra l'altre sue pitture dua furno da essere tenute in gran 10
6. veneratione, per tenere di tutte l'altre il principato. De qualj una d'esse contendendo della vittoria, corre e in mo', che pare che sudj, et l'altra si disarmaua et pareua che ansassj.
7. Fece anchora in una medefima tauola Enea, Castore et
8. Polluce, opera in vero nobilifsima. Et con grandifsima arte 15
9. dipinse Thelefo, Achille et Agamemnone et Ulisse. Dipinse anchora piu tauolette di fiure libidinose, de qualj a presso di luj ne teneua del continuo, che molto di tal cosa sj ricreaua.

10. Mirone pittore è comparato a Parrasio. 20

11. Timante pittore fu eccellentifsimo maestro et grande amico et conchorrente di Zeusj et huomo di grandissimo ingegno et tra li antichj arteficj da non essere lasciato indreto, et vedesj nelle fue opere hauere usato piu l'ingegno
12. che l'arte. Dipinse la tanto lodata Efigenia, ch'auantj all' 25
13. altare aspetta d'essere sacrifichata. Et hauendo esso pittore dipinto tuttj e circumstantj et maximo il zio di quella, tanto piangentj e mestj, che in loro pareua hauessi ogni forta di dolore confumato et di mala contenteza, dipinse il padre d'Efigenia col capo coperto per non sapere dipignerlo, in 30 modo ch'hauessj mostro piu conveniente dolore dellj altrj.
14. Anchora dipinse un Ciclope, cioe un gigante con un solo
15. occhio nella fronte, che dormiua. Et hauendola dipinto in

picchola tauola, volse la sua smi(*su*)rata grandezza dimostrare col fare apreſso di quello piu satirj, che li miſurauano il
1. dito groſso con i loro bastonj. Et dipinse anchor(*a*) un genio overo un dio famil(*i*)are secondo gl'antichj, et fu tenuto in grandiſsima veneratione et gia era in Roma nel tempio della Pace.

2. Euxinida pittore fu anchora in questj medeſimj tempi et fu maestro dell' eccellente Aristide.

3. Eupompo pittore fu anchora in questj tempi et fu
4. maestro di Panfilo, ch'e(*ra*) poj maestro d'Apelle. Dipinse uno, che teneua la palma per essere stato vincitore ne giuochj ginnicj, doue antichamente si exercitauano nudj et
5. untj alle pugna et accorrere (*a corr.*) et alle lotte.[1] Fu di tanta (*auto*)rita, che diuiſe la pittura in 3 sort(*i*), stata auantj a luj in dua, Helladica et Asiadica; e per essere egli di Sicione volle, si chiamaſsi et diuideſsi in 3 spetie, cioe Joni(*c*)a, Sicionia et Attica.

6. Panfilo pittore fu di Macedonia, dicepolo d'Eupompo, et fu il primo che fussj erudito in piu scientie et maximo nell' aritmetica et geometrj(*a*), ſenza lequalj egli usaua dire,
7. neſsuno artefice in tale arte potere bene operare. Et non insegno alcuno per meno d'un talento in spatio di X/ annj.
8. Et in tal reputatione miſse la pittura, che in prima ſi comincio in Sicione, poi in tutta la Grecia, che e gentilj huominj faceuano a loro figluolj insegnare la pittura et la tene-
9. uano in primo grado dell' arti liberalj. Et dipoj con perpetuo editto proibirno, ch'a seruj tale arte non ſi segnaſsi.
10. Et percio tra li antichj non s'è trouato neſsuno seruo hauere
11. in tale arte ne nella scultura bene operato. Et furono dicepolj del ditto Panfilo Apelle et Melanthio.

12. Policle scultore fu circha a 382 annj doppo

---

[1] Uno atleta in sulle carra a cauallo.

1. l'edificatione di Roma.[1] Fece la statua d'Ino (*d'uno*) hermafrodito.

2. C e f i s o d o (*t*) o . . . . . fu ne medefimj tempi.

3. L e u i a n e (*Leochares*) . . . . . fu anchora ne medefimj tempi. 5

4. H i p p a t o d o r o . . . . . fu anchora ne medefimj tempi.

5. D e d a l o scultore fu circha a 390 annj doppo Roma edificata[2] et nell' architet(*t*)ura et scultura valse ass(*a*)j et (*è*) degno d'essere nominato fra li antichj excellentj huominj.
6. Expresse nelle statue tuttj li affettj dell' animo et fu il primo, 10 che gl'occhj apertj alle fiure et le manj distese sculpi, impero che auantj a luj gl'occhj serratj et le manj in fu fianchj alle
7. statue si faceuano. Fece dua fanciullj, che'nsieme si stringneuano.

8. P r a x i t e l e scultore fu nel medefimo tempo et fu 15 excellentissimo artefice, et ne fua tempi non fu alchuno che lo
9. 10. fuperafsi. Fu suo amicifsimo Alcida (*Alcetas*) Rodiano. Opero piu di marmo che d'altro; nondimeno di bronzo fece il [rit]ratto di Proserpina et l'Hebrietá et Bacrcho di bronzo
11. infieme con bellifsimj satirj. Fece la ftatua, ch'era auantj 20 al tempio della Felicita, et anchora la statua di Venere,
12. ch'arse col tempio nel principato di Claudio. Fece Apolline
13. fanciullo, che con l'archo cercha amazare una lucertola. Fece anchora dua statue di diuersj affettj, cioe una matron(*a*), che
14. piagne, et una meretrice allegra. E in Atene nel Ce(*r*)amico 25
15. sono assaj delle fue opere. Fece dua statue di Venere di grandifsima fama, una per li huominj di Coo isola, l'altra per li huominj di Gnido isola, una coperta tutta di uesti-
16. mentj et l'altra tutta nuda. Quellj di Coo ellefsono et uolsono la vestita, stimandola cosa piu seuer(*a*) et pudica. 30

---

1 102 Olip:
2 104 Olip:

1. Quellj di Gnido, essendo quella nuda rimas(*t*)a, la comperorono, che fu opera mirabilissima et non solo la piu bella statua che facessi Praxitele, ma anchora la piu bella et piu
2. tenuta in pregio in que tempi che nel uniuerso fussj. Innamorossj di tale statua uno et una notte aschoso nel tempio 5 rimase et abraccio detta statua, et in essa nell(*e*) part(*i*)
3. gentilj rimase la macchia per sempre. Fece anchora la statua di Cupido, ch'era in Taspia (*Thespiae*) citta et dipoi nelle
4. schuole d'Ottauia. Et anchora era di sua mano un altra statua dj Cupido nuda nell' isola di Paros, nobilissima scultura et 10
5. non punto inferiore a Venere di Gnido. In Roma è di sua mano la statua di Flora et di Triptolemo et la statua di Cerere ne campi Seruilianj et in Campitolio la statua de
6. Buonj Accidentj e della Buona Fortuna. Anchora le Menade, chiamate Thyclade (*Thyiadas*), et Apollo et Nettunno et Sileno 15 ne porticj d'Asinio Pollonie (*Pollio*).
7. Fu suo herede della roba et dell' arte Cephys[i]odo(*t*)o, che fu anchor luj scultore; et fece una excellentissima
8. opera nell' isole Simplegade. Et a Roma è di sua mano la statua di Latona et di Venere ne porticj d'Asinio Pollonie 20 (*Pollio*) et anchora Hesculapio et Diana nel tempio di Junone
9. ne porticj d'Octauia. Fece nel porto degli Ateniesj la statua di Minerua, cosa excellente, et nel detto porto l'altare di Junone (*Gioue*) Saluatore.
10. Paippo (*Papylus*), scultore et dicepolo di Praxitele, fece 25 la statua di Gioue Hospitale.

11. Pausia Sicionio pittore fu figluolo di Briete et in
12. principio suo dicepolo. Fu il primo che dipignessj e quadrj
13. ne palchj. Era infamato da sua nimicj, che faceua molto
14. adagio, et che ció deriuaua, per non possedere l'arte. Et 30 per mostrar loro, che sapeua far presto, dipinse in un dj
15. solo una tauola, doue era un fanciullo. In sua giouentu

amó Glicera sua cittadina, che fu inventrice delle grillande; et per imitarla dipigneua nelle fue opere gran quantita di fiorj et dipinse la a sedere al naturale con una grillanda.
1. Visse in Sicionio, doue gran tempo fu la patria della pittura.
2. A Tebe (*Thespiis*) ridipinse et restauró certe pitture, gia 5
3. state fatte da Polignoto. Dipinse tauole grand(*i*), nelle qualj era un sacrificio di buoj, et doue in schorcio dipinse un bue, non potendo altrjmentj la fua lungheza dimostrare.
4. Doppo luj fu in gran nome sopra tuttj gl' altrj Eufranore Isinio (*Istmio*), che n'è detto innanzj. 10
5. Aristolao pittore fu figluolo et dicepolo di Pausia et tra l'altre sue pitture fece Epaminunda, Pericle, Medea, la Virtu, Teseo, la imagine della plebe Ateniese, il sacrificio de buoj.

6. Arteficj celebratj per equalita, ma non excellentj per 15 alcuna loro opera:
7. Aristone lauoro d'argento.
8. Callase (*Callides*),
Pesia (*Ctesias*),
Cantharo Sicionio, 20
Sicinno (*Scymnus*), dicepolo di Critia,
Dionysyodoro (*Dionysius?; Diodorus*), dicepolo di Critia,
Deliade,
Eunico et Hecateo, scultorj d'argento,
Lesbocle, 25
Prodo[y]ro,
Pythodico,
Stratonico scultore,
Apollodoro,
Androbolo, 30
Antimaco,
Atenodoro,

Aristodemo (*Aristiaeos*) pittore, maestro et padre di Nicomaco,

Doriforo.

1. Anno, filosofo et scultore, fece Seleuco re.

2. 3. Furono dua Cefisodó(*t*)j: Il primo fece Mercurio, 5
4. che nutrisce Baccho nella fua infantia. Fece un, che parla
5. con la mano alta aperta. L'altro fu anchora filosofo.[1]

6. Eufranore Isinio (*Istmio*), pittore (*et*) scultore,[2] fu ne medefimj tempi et scrisse della pittura et de colorj, et fu la sua maniera uniuersalmente ne corpi delle fiure un 10 poco sottile et ne capi et nelle iunture troppo grande.
7. 8. Fece la ftatua di Paride. Fece anchora la statua di Minerua, dedicata in Roma sotto il Capitolio da Q. Luctatio
9. Catulo. Fece anchora la statua del Buon Fine et Buona Fortuna, che con la destra tiene una taza et con la sinistra 15
10. una spigha et un papauero. Fece anchora Latona in parto, che tiene in collo Apolline et Diana fanciullj, nel tempio
11. della Concordia. Fece anchora Alessandr(*o*) Magno et
12. Filippo in quadrigha. Fece anchora assaj bighe et quadrighe.
13. 14. Fece colossj. Dipinse dodicj idij et anchora dipinse Teseo 20 et anchora Ulisse, che à un giogo metteua un bue et un cauallo, in una tauola molto bella, in Efeso, et Palamede,
15. che in un fastello di legne nafconde la fua spada. Fu suo dicépolo Antidoto pittore.
16. 17. Cyclia (*Cydias*) pittore fu nel medefimo tempo. Dipinse questo la tauola dellj Argonautj, cioe quellj ch'andorno 25 con Jafone in Colcho, la quale compero Ortensio oratore 144 talentj.

---

1 Vedere di quanti ancora notatj, che credo si sieno dettj un altra uolta alla rinfusa 30

2 104 Olip:

1\. 2. Antidoto pittore fu dicepolo d'Eufranore. Dipinse in tauola un combattente con lo schudo, che era in Atene. 3. Dipinse anchora un lottatore et uno, che suona un piffero, 4. tenuta pittura rara. Et fu suo dicepolo Nicia Ateniese.

5\. Nicia Ateniese pittore, dicepolo d'Antidoto, osseruó 5 assaj e lumj et l'ombre et ingegnofsi, che le fue fiure aparissino quasi che di rilieuo, et dipinse le donne diligentemente. 6. Et è quello, del quale usaua dire Praxitele, achj lo domandaua qual delle sue opere piu aprouafsi et tenefsi migliorj? 7. diceua, quelle, alle qualj Nicia haueua posto le manj. Et 10 dicono alcunj, essere stato nella 112/olip: c(*i*)oe 422/annj doppo l'edificatione dj Roma.

8\. Dipinse una tauola di paesj, et doue erano armentj, che pasceuono, laquale da Sil[l]ano fu condotta a Roma et 9. era in senato. È di sua mano Baccho, ch'era nel tempio 15 della Concordia, anchora Jacinto, ilquale Agusto doppo la presa d'Alessandria condusse a Roma, che molto li piacque, et poj fu da Tiberio cesare tal pittura dicata nel suo tempio. 10. Fece in Epheso la sepoltura di Meghalyso (*Megabiso*), sacer-11. dote dj Diana. In Atene era di suo mano la necromanzia (*necyo-* 20 *mantea*) d'Homero; et piu tosto volle esso fare un dono di tal pittura alla fua patria, come che fece, che venderla a Attalo re 12. 60 talentj. Fece di gran fiure, tra lequalj furno Calypso, Hyo 13. et Andromeda. Dipinse anchora Alefsandr(*o*), che era ne 14. porticj di Pompeo, et Calypso a sedere. Hebbe gran fama 25 nel dipignere gl'animalj di quattro piedj e maxime e canj.

15\. Echione (*Aetion*) pittore fu circha a 402 annj doppo Roma edificata [1] et fu valente maestro et hebbe gran nome 16. ne sua tempi. Dipinse l'idio Baccho et anchora la Tragedia et la Comedia et Semiramis, di ferua fatta regina, et anchora 30

---

1 107 olip:

una vecchia, che porta le faccielline, et la sposa, che djviene
dreto, con vergogna di nuoua sposa.

1. Themarcho pittore (*Therimachus*) fu ne medesimj
tempi et fu valente maestro et hebbe gran nome.

2. Dinomene scultore fece la statua di Prothesilao et
anchora la statua di Pythodemo lottatore.

3. Apelle dell' isola di Coo pittore fu 422 annj
4. doppo Roma edificata.[1] Fu excellentissimo et unico maestro
ne sua tempi et ne passatj anchora, che supero tuttj li altrj
5. maestri, statj auantj a luj. Studio assaj l'arte sua della
6. pittura et scrissene piu uolumj. Et furno nel suo tempo piu
excellentj pittorj, e qualj egli sommamente lodaua, ma diceua,
manchare loro una certa venusta, laquale e Grecj chiamono
7. ‚Charis', et in cio non fu alcuno equale a luj. Et guardando
egli con grande attentione una pittura di Protogene, disse,
che egli era equale a luj o superiore, ma d'una cosa sola lo
vinceua et passaua, che esso Protogene non sapeua leuare
la mano dalle sue opere, volendo inferire, che bene spesso
8. la troppa diligentia nuoce assaj. Non cedeua a Amphione
(*Melanthio*) nelle dispositionj delle fiure e a Asclepiodoro nelle
9. misure. Et hauendo esso Apelle gran disiderio di uedere l'opere
di Prothogene, ilquale per fama solo conosceua, nauico in
10. Rodj. L'arriuando alla bottegha di quello, vi vidde una
gran tauola, che esso quiui aconcia haueua per dipignerla,
et una sola vecchia, che a guardia della bottegha staua,
allaquale esso di Prothogene domando; e ella gli rispose,
non v'essere, et chi egli era che Prothogene adomandassj.
11. Allaquale non rispose Apelle, ma preso il pennello, fece una
12. sottilissima linea in su quella tauola et partissi. Torno dipoi
Prothogene et intese in tutto dalla uecchia et vidde la

---

[1] 112/ olip:

tanto sottil linea et giudichò, ch'Apelle stato fussj, perche
1. altrj che quello non harebbe tale opera fatto. Prese il pennello et fece acanto a quella linea un altra piu sottile d'uno altro colore et partiſsi di bottega, hauendo inposto alla uecchia, che se quello che v'era stato tornaſsi, li mostrassj 5
la linea, che fatto haueua, et diceſsjli: questo è quello che
2. tu cerchj. Torno Apelle et vidde et vergognoſsi ássaj d'essere stato vinto et prese il pennello et fece un altra linea d'uno altro colore a trauerso di quelle due, tanto sottile, che piu
3. sottile fare non si poteua, et partiſsi. Torno dipoj Protogene 10
et vidde la linea atrauersata et confessó essere stato vinto
4. et ando al porto et Apelle con seco conduſse. Rimase la tauola in quel modo con marauiglia grandiſsima di ciaschedunointendente dell' arte, ne altro v'era dipinto che quelle linee; et tanto strette et sottilj erano, ch'apena si schorgeuano. 15
5. Questa tauola in Roma in casa Cesare in Palatio nel primo incendio arse.

6. Fu Apelle benigniſsimo verso li excellentj huomjni dell' arte et fu causa, che Prothogene in Rodj fussj stimato et tenuto in veneratione, perche era, come è solito, a quellj 20
7. della sua patria venuto a noia et tenutone poco conto. Et percio li domando, che prezo vendeua le sue opere; al che gli rispose, esser molto poco, gli disse allora, che ne darebbe egli 50/ talentj dell' una delle sue tauole, dimoſtrando per ſua volerla uendere, et per tal causa moſse e Rodianj (*a*) 25
conoscere Protogene et l'opere sua et a farne stima.

8. Usaua esso Apelle dire, che neſsuno era piu diligente giudice che il uulgo; et percio, come haueua fatto opera alcuna, la poneua in luogho che ogni uno la vedeſsi et egli dreto si naschondeua et staua a udire quello che n'era detto. 30
9. Et una volta un calzolaio lo riprese, che egli haueua fatto meno uno corregiuuolo a una scharpa; et dipoj anchor tornando l'importuno calzolaio il seguente giorno per apuntarlo, lo

1. riprese d'alcuna cosa nella gamba. Allora Apelle uscendo fuorj con sdegno li disse, che il calzolaio non debbe se non sopra le scharpe giudichare.
2. Era gratifsimo et piaceuole Apelle nel parlare et era molto a quore a Alessandro Magno, che spesso a bottegha 5
3. lo uicitaua et non volle maj, ch'altrj lo ritraefsi. Et volendo Alessandro alcuna uolta parlare della pittura, gl'era risposto piaceuolmente d'Apelle, che ftefsi dreto (*quieto*), imperoche e sua fanciullj, che macinauano e colorj, lo uccellauano.
4. Tanta era l'autorita sua, che haueua in Alefsandro, che ardj 10 udir lj simil parole.
5. Haueua Alefsandro una bellifsima femmina, nominata Campaspe (*Pancaspe*), et grandemente l'amaua et per far la
6. ritrarre la mostro nuda ad Apelle. Et ueggiendo la, efso
7. fortemente di quella dall' amore fu preso. Accorgesene di 15 cio Alessandro et fecegne uno presente, il che in vero fu cosa degna d'Alessandro, ilquale non folo dono all' artefice la concubina, ma anchora il fuo amore, ne hebbe rispetto. che hauessj a lafciare un re tale quale era egli per un pittore.
8. Dipinse Apelle il re Antigono, ciecho da uno occhio; 20 et per non moftrare nella pittura tal manchamento, la fece torta, accio piutosto paressj alla pittura manchare quello ch'al
9. vero Antighono manchaua. Dipinse anchora in una tauola moltj huomjni, che moriuano, et vedeuasj, ch'erano in sullo
10. espirare. Dipinse la Venere, ch'escie del mare, che fu dedi- 25
11. cata nel tempio di Cesare da Agusto suo figluolo. Dipinse Alessandro Magno con uno fulgore in mano nel tempio di Diana Ephesia per prezo di XX/ talentj doro et condusse tale opera con tanta arte, che pareua che non dipinta, ma
12. di rilieuo fussj. Et di moltifsime uolte dipinse Alefsandro 30
13. Magno et Filippo. Dipinse la pompa di Megaliso (*Megabizo*), sacerdote di Diana Ephesia, e anchora Clito a cauallo, ch'andaua in fretta al fatto d'arme, et dall' armigero gli era porto

1. l'elmo, che da luj gl'era adimandato. Dipinse Abrone nell' isola
2. di Samo, et in Rodj Menandro, re di Caria, et Anteo. Et (*in*) Alessandria fece un dicitore di tragedie, che tiene le gorgone
3. (*Gorgosthenes*). A Roma dipinse Castore et Polluce et Alessandro Magno et anchora il simulacro della Guerra con le manj 5
4. legate di dreto da Alessandro, triunfante nel carro. Le qualj dua tauole Agusto pose nelle piu celebrate partj dell(*a*) sua
5. piaza. Alle qual(*i*) Claudio poi in ambe due fece leuare
6. la faccia d'Alessandro et feceuj porre quella d'Agusto. E giudicauasj, essere di sua mano l'Hercole nel tempio dellj 10
7. Antonij (*di Anna Perenna a Roma*), che è uolto in dreto.
8. Dipinse anchora un heroa nudo. Dipinse un cauallo a gara con altrj pittorj; et per uedere, qual piu al naturale ritr(*a*)essj, furono mostrj a cauallj et a quel d'Apelle solamente anitrirno;
9. et fecion feste. Dipinse Neoptolemo a cauallo, anchora 15 Archelao con la moglie et con la figluola, anchora Antighono
10. in coraza col cauallo. Dipinse Diana nel coro delle ver-
11. gin(*i*), che li facrifichano. Dipinse anchora, et fu il primo
12. che cominciafsi a dipignere, e tuonj, balenj et faette. Comincio anchora a dipignere una Venere a quellj dell' isola di 20 Coo, ma per la fua morte rimase imperfecta, ne fi trouo alcuno che uolefsi secondo quel disegno che egli haueua fatto finirla.

13. Aristide Thebano pittore fu grande amico d'Apelle et fu nella pittura tanto eccellente, che il re Attalo compero
14. una tauola dipinta di sua mano 100/ talentj. Et fu il primo, 25 che dipinse le sue fiure in modo, che in loro exprefse tuttj i sensj, che da Grecj sono dette ‚ethe', cioe coftumj, e fu
15. piu duro ne colorj che esso Apelle. Dipinse una tauola, che v'era (*la*) destrutione d'una citta presa, et una donna ferita con uno puttino in braccio, il quale s'appicchaua alla poppa 30 della morente madre; et vedeuasj nella pittura, che essa madre s'auedeua del putto et temeua, che egli in cambio di

1. lacte non fucciafsj del suo propio sangue. Fu portata questa tauola da Alessandro Magno in Pella, citta di Macedonia.
2. Dipinse anchora a Mnasone t(*i*)ranno la battaglia, fatta co
3. 4. Persj, in tauola. Et dipinse quadrighe, che correuano. Dipinse anchora uno, che fi raccomandaua, et con tanta arte, 5
5. che pareua che tutta via la voce li uscifsi di boccha. Fece
6. cacciatorj colla preda. Ritrasse al naturale Leontione pittore
7. (*Epicuri*). Fece Anapauomenone, che moriua per amore del
8. fratello. Dipinse anchora Baccho et Ariadna, che poi erano in
9. Roma nel tempio di Cerere. Dipinse un dicitore di tragedie. 10
10. Et anchora era in Roma di sua mano nel tempio della Fede in Capitolio un vecchio con la lira in mano, che insegnaua
11. a un fanciullo. Dipinse anchora uno amalato, che fu straordi-
12. nariamente tenuto in pregio per cosa marauigliosa. Et dipoi comincio a dipignere Iride, mefsaggiera di Junone, 15 et non la finj, et fu tenuta in grandifsimo pregio cofi imperfecta.

13. Protogene Phycauno (*Cauneus*) pittore nacque in
14. Rhodj di bassa conditione. Fu nel principio molto pouero et operaua con grandifsima diligentia et guadagno poco et 20
15. fece anchora fiure di bronzo. Et delle sue pitture furno le piu lodate queste cioe: Ialiso, citta di Cipro, in tauola, ch'era
16. in Roma nel tempio della Pace. Et è fama, che mentre che la dipigneua essere vifsuto di lupinj macerj, perche insieme sostentauono la fame et la seta, acio che per troppa 25
17. dolcezza di cibj e sua sensj non fussino ingrofsatj. Et per acio tal pittura fussj in perpetuo durabile et quasi fussj eterna, messe quattro uolte e colorj, l'uno sopra l'altro, acio che
18. manchando il disopra, il disotto succedefsi. Et dipinse marauigliofamente in quella un cane, il quale con gran- 30 difsima arte haueua dipinto in modo, che li pareua hauere sotisfatto in tutte le partj, eccetto che non li pareua hauere exprefso la schiuma della boccha di quello, che per il troppo

1. ansare faceua. Et uoleua pure, che la ſchiuma naſcessj et
2. fussj al naturale piu che poſsibil fussj dipinta. Et per trouare
la uera spesso mutaua colore, rasciugando il pennello nella
3. spugna. Et hauendosj piu uolte riprouato, non li pareua
trouare colore che faceſsj bene, onde adiratosj con l'arte 5
frego con stizza la ſpugna il quel luogo doue la schiuma
faceua; et essendo pregna la spugna di piu sorte colorj,
perche d'essa asciugare i pennellj, come s'è detto, adoperaua,
con tal presto fregare con la spugna li venne fatto il colore,
che esso desideraua, et cosj l'ira li fece fare nella ſua pittura 10
4. il naturale. Essendo Demetrio re a campo a Rodj, doue
era collocata tal pittura di Ialiso, et poteua con facilita pi-
gliarla, se e' metteua il fuoco da quella banda, doue era tal
pittura, non l' uolse fare; et piu toſto non volle hauere la
5. citta che andare a ristio di abruciare tal pittura. Et era 15
Prothogene in quel tempo fuorj di Rodj in un suo orto a
pie delle mura apunto nelle tende di Demetrio, ne per bat-
taglia alcuna che ſi facessj laſciaua le ſue opere, che in-
6. cominciato haueua, anzj lauoraua continuamente. Et fecelo
chiamare il re et domandollo, con che sicurta egli staua 20
7. fuorj delle mura et attendeua a lauorare? Risposelj, che sa-
peua, che Demetrio haueua guerra con e Rodianj et non
8. con l'artj. Piacque tal risposta a Demetrio et pose una
parte di soldatj a sua guardia et dispose con allegra faccia
di conseruare tale huomo, alquale gia haueua perdonato. 25
9. Dipinse detto Protogene in quel tempo una tauola, doue
fece un satiro, che teneua zuffolj, chiamato Anapauomenon.
10. Dipinse anchora Cydipe, Tritolemo (*Tlepolemus*) et Cylischo
(*Philiscus*), scrittore di tragedie, che staua pensoso, et anchora
11. uno atleta lottatore et anchora Anthigono re. Dipinse anchora 30
12. la madre d'Aristotele. Et dipinse Alessandro Magño et Pan.
13. A s c l e p i o d o r o pittore fu ne medeſimj tempi, del
14. quale Apelle teneua gran conto per la simetria. Dipinse

XII idij, dequalj M[a]nasone tiranno ne dette 30 mine dell' uno.

1. Perseo pittore fu dicepolo d'Apelle et molto differente dalla maniera di quello.

2. Cresiloco (*Ctesilochus*) pittore fu dicepolo d'Apelle et hebbe fama per la pittura, che fece Gioue, che partorisce Baccho, ornato di mitria, che piagne tra le alleuatric(*i*) et tralle grida dell' idee.

3. Nicero et
Aristippo (*Ariston*) pittorj furno figluolj et dicepolj
4. d'Aristide Tebano. Aristippo (*Ariston*) dipinse il satiro, coronato con lo scypho, cioe col vaso da bere.

5. Nichomaco pittore, figluolo d'Aristodemo (*Aristiaeus*) et suo dicepolo, è degno per le sue opere da essere connumerato con Apelle et Protogene et con presteza et uelocita
6. operaua; ne fu alchuno che piu presto di luj facefsj. Dipinse in tauola il rapto di Proserpina, ch'era in Capitolio nel tempio della Minerua sopra il picciol tempio della Giouanezza, postauj
7. da Plancho imperatore. Questo fu il primo, che nel dipignere
8. Vlisse gl' aggiunse et fecelj il cappello. Dipinse Apolljne et Diana et l'idio Marte (*la madre degli idii*) a sedere sopra un
9. leone. Dipinse anchora vacche (*Baccanti*), alle qualj erano in-
10. torno satirj, e fu pittura molto tenuta in pregio. Fece anchora
11. Scilla, ch'era nel tempio della Pace. Tolse a fare da Aristrato, tjranno de Sicionj, la sepultura di Teles(*t*)e poeta con conditione exprefsa, che infra certo tempo la dessj finita; et indugio pochj giornj auantj a metteruj mano che il termine
12. datolj. Adirossj di cio il tiranno, non credendo, ch'osseruafsi il patto, et uoleualo di cio punire; ma egli in pochj giornj con marauigliosa arte et gran prestezza fini l'opera.

13. Furno sua dicepolj:
Aristide (*Ariston*) suo fratello et
Aristocle (*Aristides*) suo figluolo et

1. Philoxeno Eretrio, che dipinse una tauola a Caſsandro re, molto tenuta in pregio et molto rara, doue fece
2. la battaglia d'Aleſsandro et Dario. Dipinse la Laſciuia, doue fece tre Silenj, che mangiauano.
3. Coribante (*Coroebus*) pittore fu dicepolo di Nicomaco. 5
4. Nicophane pittore fu eloquente molto nel parlare et hebbe ne ſua tempi pochj sua equalj.

5. Lisippo Sicionio scultore fu figluolo di Sostratio
6. et fu 430 — annj doppo Roma edificata.[1] Et in ſua pue-
7. ritia fu calderaio. Agentilj assaj l'arte de la scultura et fece 10 le teste alle fiure minor(*i*) che non s'era usitato auantj a luj et oſseruo grandemente la simetria con nuoua et non piu usitata ragione et usaua dire, che li antichj ha(*ue*)uon fatto le fiure talj qual(*i*) elle erano al naturale, et egli tal(*i*) qual(*i*)
8. le pareuano. Fece da |610| opere et di qualita, che cia- 15 ſchuna per se medeſima potrebbe dare fama all' arte; et soleua porre da parte d'ognj ſua opera, benche di gran pregio ſussj, un danaio doro.

9. 10. Fece di moltiſsime opere quanto alcuno altro. Et intra l'altre ſue opere fece uno, che strigne se medeſimo, che 20 Marcho Agrippa messe auantj alle ſue terme; et tanto piacque tal (*opera*) a Tiberio imperadore, che lo leuó di tal luogo et meſselo in camera ſua et nel suo luogo meſse
11. un' altra fiura. Et benche in principio del ſuo imperio s'astenesſi da molte ſue uoglie, da questa non potette astenere. 25
12. Ma fu grandiſsima in cio la pertinacia del popul Romano, che gli domandorono nel teatro con grandissime grida, che ſussj tal (*opera*) nel ſuo luogo rimeſsa; et fu forzato a riporla
13. nel ſuo primo luogo, benche mal volentierj il fece. Fece una femmina hebbra, che suona il piffero, opera tenuta molto 30

---

1 114/olip: (*113 olimp.*)

1. 2. in pregio. Fece a Rodj una quadrigha col Sole. Fece Alessandro Magno et infino da pueritia comincio tale opera,
3. che tanto piacque a Nerone. Fece Ephestione, amico d'Alessandro Magno, che alcunj hanno atribuito a Policleto, che
4. fu auantj a (*Lisippo*) 100 annj. Fece la caccia d'Alefsandro 5
5. Magno, consacrata in Delfo. In Atene sculpi una t(*o*)rma di
6. 7. satirj. Fece quadrighe di molte sortj. Fece a Trento (*Taranto*) un colosso di marmo di Gioue, alto |40| cubitj.
8. Lascio e fua figluolj et dicepolj, molto valentj maestrj,
Laippo et Beda; ma piu dellj altrj 10
9. Euticrate. Benche questo volse piutosto imitare la costantia che l'elegantia del padre, uolle piutosto osseruare l'austerità che la iocundita et fece molto bene Herchole in Delpho et la battaglia delle Tespiade a cauallo et piu quadrighe di Medea et un cauallo con le c(*e*)ste et canj da caccia. 15
10. Fu fuo dicepolo Thysicrate, anchor egli Sicionio, ma uolse imitare piutosto la maniera di Lisippo che quella del maestro, in modo che dalla sua a quella dj Lisippo non fi discerneua.
11. Beda scultore, figluolo di Lisippo, fece Batto adorante, Apolline et anchora Junone, che erano a Roma nel tempio 20 della Concordia.
12. Fenice (*Phanis*), dicepolo di Lisippo, fece la statua d'Epidirsa (*Epityusa*).
13. Cares di Lidia (*Lindo*) fcultore fu dicepolo di Li-
14. fippo. Fece di marmo un colosso, cioe una statua del Sole 25 in Rodj d'altezza di 70 cubitj, ilquale doppo 56 annj cadde per e terremotj, ch'era cosa miracolofa cosj rouinato, che pochj pouteano il dito grosso di tale statua abbracciare.
15. Erano maggi(*o*)rj le sua dita che non sono molte statue
16. Duro a farla 12 |annj per 300| talentj.[1] 30

[1] Secondo Eusebio olip: 139. 2° anno coloseus Rodij terre motu manet

169. 2° anno Rodo terre motu concussa colofeus ruit.

1\. 2. Telefane Phoceo scultore habito in Tefsaglia. Fece la statua d'Apolline.

3\. Cresila scultore fece un ferito, che fi muore.

4\. Pericle Olimpio degno di cognome.

5\. Cherea fece Alesandro Magno et Filippo fuo padre. 5

6\. C(*t*)esilao fece Dor(*y*)phoro et una Amazona ferita.

7\. Demetrio fece Lifimache, sacerdotefsa di Minerua.

8\. Fece anchora Minerua, anchora Sarmene (*Simone*) a cauallo, che fu il primo, che fcrisse della disciplina de cauallj.

9\. Eufronide scultore fu anch' esso 430 annj doppo 10 Roma edificata.[1]

10\. Lis(*is*)trato scultore et Stennio fuo fratello.

11\. Euphonide scultore.

12\. Sostrato scultore.

13\. Sillanyone scultore. 15

14\. 15. Teonnestro (*Theomnestus*) pittore. Dipinse heroj, dequalj M[a]nasone tiranno dette per ciafchuno 100 mine.

16\. Pyreico (*Piraeicus*) pittore attendeua a dipignere cose di poch(*a*) inportanza come botteghe di barbierj e di calzolaj et bestie et asinj et simil cose; et per talj cagionj fu chia- 20

17\. mato Rhyparogra(*ph*)o. Et tornauagli piu utile assaj dipignere simil cofe che cose di grande ingegno che vi hauessj remettere tempo; et perfectamente dipigneua le sciene, ma non uoleua gia dipignere huominj.

18\. Dionifio pittore non dipinse maj altro che huominj 25 et fu per l'opposito di Pyreico et fu chiamato Andropographo.

19\. Calece (*Calates*) pittore, nato in Egitto, fu dicepolo

20\. di Ctesidemo. Dipinse in tauolette da comedie.

21\. Antifilo pittore fu molto lodato per la pittura, che fece del fanciullo, che foffiaua nel fuoco; et in modo lo 30

---

1 114 Olip: (*113 Ol.*)

dipinse, che si uedeua il fuoco, doue soffiaua, risplendere
1. nella fua boccha e per la casa, doue era. Et dipinse anchora uno, che lauora di lana, che per tal pittura n'acquistó
2. assaj. Dipinse Tolomeo, che va a caccia, 'che fu pittura
3. tenuta in gran pregio. Dipinse un satiro con pelle di pantera. 5
4. Dipinse anchora la nobile Hesiona, figliuola di Laumedonte.
5. Dipinse Alessandro Magno et Filippo con Mineria et dipinse Alessandro et Baccho, quando era putto, et Hypolito pau-
6. roso per il toro, che incontro gli ueniua. Erano di sua mano nel porticho di Pompeo in Roma Cadmo et Europa. 10
7. Dipinse anchora Grillo in abito da ridere.
8. Il primo de Fabij, et che dette il cognome alla nobilifsima famiglia Romana di Fabij, dipinse in Roma il tempio della Salute nel quattro cento cinquanta annj doppo Roma edificata,[1] ilquale tempio arse nel principato di Claudio. 15
9. Pacuuio poeta, figluolo d'una sorella d'Ennio, non fece meno famosa la pittura ch' i Fabij, che dipinse nel tempio d'Herchole nel foro Bouario in Roma.[2]
10. Turpilio caualiere Romano dipinse con la mano mancha, che non s'è maj trouato alcuno altro che cio habbia 20 fatto, et dipinse in Verona et morj molto vecchio.[3]
11. Heterio (*Titedius*) Labeone, che fu pretore et proconsule in prouenza, dipinse anchora egli.[4]
12. Quinio Redio, (*Q. Pedio.*) nipote a Quinio Redio (*Q. Pedio.*), era mutolo et da Mefsala oratore fu fatto im- 25 parare a dipignere, aprouandolo Agusto; et da fanciullo morse, che ne haueua fatto gran profitto.

---

1 119 olip: 2° anno.
2 Vedere di porlo al luogho suo piu indreto.
3 Piu indreto al luogo suo. 30
4 Piu indreto al fuo tempo (*e*) al luogo suo.

1. Eutic[l]ide scultore fu circha a 454 annj doppo
2. Roma edificata.[1] Fece Eurota et la statua di Minerua et di Baccho et Pirro re al naturale et Castore et Polluce, che erano in Roma auantj il tempio di Gioue Tonante.
3. Eutrichate . . . (*Euthycrates*) fu nel medesimo tempo. 5
4. Laippo . . . fu nel medesimo tempo.
5. Cephis[i]o(*d*)oto . . . fu nel medesimo tempo.
6. Timarcho et
   Piromico (*Pyromachus*) } furono nel medesimo tempo.
7. Cesso in questj tempi la scultura et riuisse circha a 10
592 — annj doppo Roma edificata,[2] et furono
Anteo scultore,
Calistrato,
Polycle,
Atheneo, 15
Calixeno,
Pythocle,
Pythia,
Tjmole } molto inferiorj a sopra dettj.

8. 9. Archesita (*Arcesilas*). Erano di sua mano ne por- 20
ticj d'Asinio centaurj, che portauano ninfe.

10. Cleomene scultore fece le statue delle muse (*le Thespiade*), ch'erano ne porticj d'Asinio.

11. Enthocho (*Antiochus*) scultore fece l'Oceano et la statua di Gioue. 25

12. Taurischo di Trallj, citta di Lidia, fece Hermerote.

13. Apollonio et Taurischo scultorj feciono a ghar(*a*).

14. Era di lor mano ne porticj d'Asinio la statua di Zetho et del fratello Anfione et la statua (*di*) Dirce, regina di Tebe, et un toro. 30

---

1 120 *(121)* Olip:

2 153 — *(156)* Olip:

1. 2. Philischo Rodiano scultore. Erano di ſua mano la statua d'Apollo ne (*presso ai*) porticj d'Octauia et la statua di
3. Latona e Diana et le Noue Muse. Fece anchora una statua di Venere, ch'era nel tempio di Junone sotto a porticj d'Octauia.
4. Timarchide scultore fece nel medesimo tempo un 5 Apollo nudo colla cetra.
5. Dionisio et Polycle scultorj feciono Junone, ch'era nel tempio di Junone di sotto a porticj d'Octauia.
6. Heliodoro scultore fece Venere, che si laua, che era nel tempio di Junone sotto a porticj d'Octauia. 10
7. Calamide scultore fece Apolljne, ch'era nellj ortj Seruilianj.
8. Dactilide (*Dercylides*) scultore fece le profetesse d'Apolljne (*i pugilatori*), ch'erano nellj ortj Seruilianj.
9. Amphisirato (*Amphistratus*) fece Calistene historico al 15 naturale, ch'era nellj ortj Seruilianj.

10. Fu posta una tauola in Roma nel fiancho della Curia Hòstilia da Messala principe, doue era dipinto la battaglia, nella quale egli l'anno |490| doppo Roma edificata[1] 20
11. Lucio Scipione pose una tauola in Campitolio, doue era dipinto la ſua vittoria Aſiaticha.
12. Lucio Hostilio Mancino fu il primo, che passó
13. contra a Cartagine. Fece dipignere nel foro sito e il porto et il loco et la battaglia, che fece contra a essa Cartagine, 25 et per dichiararla al populo, che la guardaua, ne acquistó il consulato.
14. Ne giuochj di Claudio Pulcro fu tenuta marauigliosa la prospettiua, nella quale erano e tegolj del tetto si naturalmente dipintj, che e corbj credendo uero quello ch'era dipinto, vi uolauano. 30

---

1 Ritrouarla in Plinio et porla fra l'opere, che non si troua gl'arteficj.

1. Lucio Mummio, chiamato Acaio per la vittoria, ch'hebbe in Acaia, fu il primo, che mefse in reputatione in
2. Roma le pitture externe. Percio che vendendo all' inchanto la preda et tra efsa una pittura di Baccho di mano d'Aristide, fu compera da Attalo re semila sesterzij; et veggiendo il 5 gran prezzo d'essa, dubitó, che non hauessj qualche virtu che non conofcefsi, et riuoco la compera d'Attalo et pose ditta pittura nel tempio di Cerere in Roma.
3. Marcho Ludio pittore, (*M. Plautius*) nato in Etolia,
4. dipinse il tempio di Junone dellj Ardeatj. Questo (*Ludius*) fu il 10 primo, che trouo il dipignere nelle mura ville, portichj, alberj et giardinj, selue, collj, peschiere, canali d'acqua et fiumj et
5. citta marittime et paesj. Et fece varie forme d'huominj per quelli andantj et naujcantj, a piedj et a cauallo e in fu carrj et chi pescha et chi caccia et vendemmj; et faceua 15 varie capresterie et mottj, come sono donne sdrucciolantj et con timore portate; ma antichamente non stimauon molto chi nel muro operaua, ma grandemente chi dipigneua in tauola.

6. Lucischo scultore fece Langone fanciullo.
7. Menechino (*Menaechmus*) fece un vitello con mirabile 20 schorcio et scrisse dell' arte.
8. Naucide fece Mercurio et un giu(*o*)catore di (*d*)ischo, (*et uno,*) che facrificaua un montone.
9. Naucero fece un lottatore, che pareua che anfafsj.
10. Ni(*c*)erato fece Eschulapio et Hygia[n], ch'erano in 25 Roma nel tempio della Conchordia.
11. Stipace[1] di Cipri scultore fu nominato per una sola fiura, che fece, et fu il ritratto di Splachno(*p*)te, che fu seruo di Periclee Olimpjo, che arrostiua carnj et con la boccha, piena di fiato, foffiaua nel fuoco. 30

1 Credo, questj sottoscrittj habbino a ire doppo Lisippo poco; vederlo et cercharne.

1. Sillanione scultore fu diligentissimo maestro ne maj si sotisfaceua di se medesimo; et percio spesso rompeua le fiure, che faceua, et era per tal conto chiamato furioso.
2. Fece Apollodoro scultore et di bronzo fece l'Iracundia et Achille et Epistante, che exercitaua atletj. 5
3. Strongil(*i*)one scultore fece una Amazona, ch'è tenuta fiura excellentissima, tanto tenuta cara da Nerone, che dou-
4. unque andaua, la uoleua seco. Et fece anchora un putto, amato da Bruto.
5. Sopylo (*Sopolis*), } 10
Dionisio } pittorj dipinsono con assaj facilita et furno nell' eta loro tenutj in gran veneratione.
6. Teodoro scultore, che fece il laberinto, in Samo fece se medesimo di getto, che con la mano destra tiene la lima et con 3 — dita della sinistra teneua la squadra picchola, 15 tanto che una moscha con le ale la copriua.
7. Xenocrate, discepolo dj Tysicrate o secondo alcunj (*d'*) Eutycrate, fece assaj disegni et scrisse dell' arte.
8. Antigono anchor luj scrisse dell' arte.
9. Isogono (*Isigono*) et 20
Phyromacho (*Pyromachus*), Stratonico feciono le battaglie d'Actalo (*et Eumene*) contra a Gallj.
10. Boeto scultore lauoro meglio d'argento che di cosa
11. alcuna. Fece con grandissima arte un putto, che strangolaua una ocha.[1] 25

12. Aurelio pittore[2] (*Arellius*) fu a Roma molto famoso poco auantj a Agusto et sempre era innamorato d'alcuna femmina et per tal causa, quando dipigneua idee o altre

---

1 Qui finischono quellj che s'a uedere s'hanno a ire doppo Lisippo poco. 30

2 Credo; habbino andare un poco adietro.

simil(*i*), ritraeua qualche femmina amata da luj, et erano per tal causa le sue pitture tutte meretric(*i*).

1. 2. Amulio pittore fu huomo graue et seuero. Dipinse una Minerua, ch' in ognj parte guardaua chi guardaua lej, et dipigneua poche ore il giorno con extrema pulitezza et 5 sempre staua con la toga.

3. Cornelio Pino et
Actio Prischo } pittorj furono doppo Amulio in grande autorita et dipinsono insieme il tempio dell' Honore et della Virtu, restauratj da Vespasiano imperadore; ma 10 Prischo fu simile allj antichj.

4. Athenione Marionite pittore fu dicepolo di Glau-
5. cione Corintio. Morse giouane, et se non si presto moriua,
6. harebbe hauto pochi egualj. Dipinse nel tempio della citta
7. d'Eleusj Philarcho. Dipinse anchora Achille occultato sotto 15
8. habito di vergine et Vlisse, che lo conosce. Et anchora un cozone con uno cauallo in una tauola, della qual pittura ne acquistó gran fama.

9. Eraclide Macedonio pittore fu anchora in gran
10. fama. Habito in Macedonia et in principio dipinse nau(*i*). 20
11. Et doppo la presa di Perseo re sene ando ad Atene, doue era in quel tempo Metrodoro pittore et filosofo di grandissima autorita nell' una et nell' altra diciplina.[1]

12. Timomacho Bizantino pittore fu nell' eta[2] di Cesare et a quello dipinse (*A*)iace et Medea, la quale esso 25 pose nel tempio di Venere G(*e*)nitrice, et gnene pago 80/ talentj Atticj, che secondo Varrone vale 16 — sesterzij
13. (*sei mila il talento*). Dipinse anchora Horeste et anchora
14. Iphigenia et Lecitione. Dipinse anchora le Gorgone isole

---

1 Vedere in che tempo a a ire, perche questj contrasegnatj non 30 credo questo essere il loro luogo. Vedere, quando fu preso Perseo, et a discretio(*ne*) acconciarlj questj pittorj.

2 Nel tempo di Cesare che fu.

dell' oceano, doue staua Medusa insieme con le sorelle, (*Gor-*
1. *gone*) doue messe tutta la sua diligentia.[1] Comincio a di-
pignere una Medea et non finj, et fu tenuta cosi imperfecta
in gran veneratione.
2. Aristodide (*Aristoclides*) pittore dipinse in Delpho il 5
tempio d'Apolline.

3. Epigenone scultore (*Epigonus*) fu filosofo et fece
di marmo una donna morta con un figliolino acanto viuo,
che miserabilmente gli fa careze.
4. Anno, scultore et filosofo, fece (*Seleuco*) re. 10
5. Eubolide scultore fece le mane et le dita mirabilmente.
6. Michone fece benessimo gl'atletj.
7. Menogene (*fece*) quadrighe.
8. Nicerato scultore fece Alcibiade al naturale insieme
con la madre con una lampana accesa et Demarete sacrificante. 15
9. Perillo scultore non fu lodato nell'arte sua se non
10. da Fallaride tiranno. Ne è degno d'essere lodato ne fatto
conto delle sue opere per hauere fatto a esso Fallaride il
toro di bronzo, voto drento, nel quale gl'huominj viuj si
serrauano per farlj morire con grandissimo dolore, et mettendo 20
sotto a detto toro il fuoco, gli faceua arde(*nd*)o morire; et
gridando essj per la gran pena, veniua la voce fuorj uscendo
11. per la boccha di tal fiera, pareua che mughiassi. Onde
Fallaride veggiendo questo nuouo strumento crudelissimo,
fattolj per tale artefice, uolle, che esso fussj il primo a 25
12. prouarlo, et drento velo fece morire giustamente. Che da
poi haueua l'arte humanissima del fare idij et huominj exposta
a tal crudeltà, la quale i primj inventorj di quella non s'erono
afatichatj a trouarla per tormentare gl'huominj, ma per farlj
eternj et a posterj notissimi. 30

---

1 Credo, habbia a dire Medusa con le sorelle.

1. Sthennio scultore fece l(*a*) statua di Cerere, Gioue et Minerua, che erano a Roma nel tempio della Concordia, et anchora matrone, che sacrificando adorauano et piangeuano.
2. Simone scultore fece un canę et uno arcierj.
3. Stratonico scultore fu filosofo *(fece filosofi)*. 5
4. Patrocle fu scultore et pittore.
5. Pillide (*Pollis*) fu scultore et pittore.
6. 7. Phisidonio (*Posidonius*) fu pittore et scultore. Fu d'Efeso et lauoro d'argento mirabilmente.
8. Periclemo (*Periclymenus*) fu scultore et pittore. 10
9. Pgÿlo (*Philon*) fu scultore et pittore.
10. Simeno fu scultore et pittore.
11. Thimoteo fu pittore et scultore.
12. Theon(*n*)esto fu pittore et scultore.
13. Thimarchide fu pittore et scultore. 15
14. Thimone fu pittore et scultore.
15. Thisia fu pittore et scultore.
16. Trasone fu pittore et scultore.
17. Callimaco fu pittore et scultore et fu tenuto ne ſua temp(*i*) eccellentiſsimo maestro et fu diligentiſsimo nel lauo- 20 rare et sempre calunniaua se medeſimo per non si sotiſfare
18. del suo lauoro. Sculpi in marmo tra l'altre opere, che fece, donne di Pelopon(*n*)eso, che ballano, opera, che li dette gran fama.

19. Ariſtofano pittore (*Aristophon*) fu moltò lodato 25 nella pittura per l'opera, che fece d'Anthalo (*Ancaeum*), ferito da un cignale, con Astipale ſua compagna, ch' assaj dolore ne piglia, et anchora per una gran tauola, nella quale dipinse Priamo, Helena, la Credulitá, Ulixe, Deiſ(*o*)bo et l'Inganno. 30
20. Androbio pittore dipinse Scilla (*Scyllum*), che taglia l'anchore all' armata Persiana.

1. Artemone pittore dipinse Damne (*Danae*), rubata da
2. ladrj, ch'assaj di quella ſi marauigliauano. Et anchora fece
3. Stratonice regina et anchora Hercole et (*Deianira*). Et anchora erano di ſua mano le nobiliſsime pitture, ch' erano ne porticj d'Octauia, cioe Herchole, ch'eſsendo manchata 5 in luj la mortalità, sale a cielj dal monte Oeta con consenso
4. dellj dej. Anchora dipinse la ſtoria di Laumedonte circha Hercole et Neptunno.
5. Alcimaco pittore dipinse Dioxippo nel Pancratio del monte Olimpio, cioe vincitore d'un giuocho ginnico, senza 10 tocchare la poluere, che dettj giuochj sono chiamatj aconitj.
6. Teh[t]idemo pittore (*Ctesid:*) fu molto lodato per la pittura, che fece dell' expugnatione d'O(*e*)chalia citta, et per la pittura di Laodamia, figluola d'Acasto et moglie di Protexilao.
7. Cleside (*Ctesicles*) pittore dipinse l'ingiuria di Stratonice 15 regina et non hebbe da essa di tal pittura premio alcuno.
8. Onde irato, dipinse la Volunta (*Voluttà*) con un peschatore, ritratto al naturale, che si diceua da detta regina essere amato, et apicchó tal tauola nel porto d'Efeso et subito
9. montó in naue et partiſsi. Comandó detta regina, che fuſsi 20 laſciata ſtare tal tauola, che assaj li piacque.
10. Cratino pittore dipinse in Atene Pompeo (*in Pompeio*).
11. Euchide (*Eutychides*) pittore dipinse un carro di duo cauagli del re con la Vittoria (*biga che regge Vittoria*).
12. Eodoro (*Eudorus*), scultore et pittore, fece fiure di 25 bronzo et fu molto excellente nel dipignere le ſcene.
13. Iphe (*Hippys*) pittore dipinse Neptunno et la Vittoria.
14. Abrone pittore dipinse l'Amicitia et la Concordia et le fiure dellj idij.
15. Nesso pittore fu figluolo d'Abrone. 30
16. Leontischo pittore dipinse Arato vincitore, che canta, col trofeo.
17. Leone pittore dipinse Sapho, Nicearcho (*Nearchus*),

Venere con Cupido tralle Gratie, Erchole malcontento et pentendosi della pazia.

1. Neane (*Nealces*) pittore fu molto diligente nell' arte.
2. 3. Dipinse Venere con ingegnosa inventione. Dipinse la battaglia nauale dellj Egiptij et de Persj, fatta nel Nilo, la cuj 5
4. aqua è simile a quella del male (*mare*). Et uolendo, che non il male (*mare*), ma il Nilo giudicato fussj, con chiaro segno dichiaro quello che con l'arte fare non potette, perche fece alla ripa un asino, che beeua, et un cocchodrillo, che li metteua aguatj. 10
5. Philischo pittore dipinse una bottegha di pittore et un fanciullo, che soffiaua nel fuoco.
6. Phalerione pittore dipinse Scilla.
7. Simonide pittore dipinse Agatharto (*Agatharchus*) et Mnemosine. 15
8. Simo pittore dipinse un giouane, che si riposaua et
9. faceua bottegha di purghatore ne giornj quinquatrij. Et dipinse anchora la dea Nemesi, tenuta cosa eccellente.
10. Teodoro (*Theoros* resp. *Theon?*) pittore dipinse un, che si soffia il naso, et anchora Egisto et la madre, che erano 20
11. amazatj da Oreste. Dipinse anchora la guerra Troiana in piu
12. tauole, ch'erano a Roma ne porticj di Filippo. Dipinse anchora Cassandra, ch'era nel tempio della Concordia.
13. Leontino (*Leontius*) pittore dipinse l'Epicuro, che pensa, et anchora Demetrio re et Teone et il furore d'Horeste et Tamira, sonatore di cetra. 25
14. Taurischo pittore dipinse un giu(*o*)chatore di discho et Clitennestra, Panischo et Polinice, che richiede il regno, et Capaneo re.
15. Erigono pittore macinaua in principio e colorj a 30 Neclea (*Nealces*) pittore et venne in tal perfectione di maestro, che lascio di se optimo dicepolo Pasia, fratello d'Egenita, (*Aeginetae*) scultore.

1. Alcunj pittorj non ėxcellentifsimj da dirgli in uno dischorso:
Aristonide (*Aristocydes*) pittore,
Anaxandro pittore,
Aristobolo Sirio pittore,
Arcesila pittore, figluolo di Tisicrato. 5

2. Carmenide di Eufranore (*Charmantides*) fu pittore.

3. Dionysidoro Colofonio pittore.

4. Diogene (*Dicaeogenes*) pittore stette aprefso il re Demetrio.

5. Eutimede (*Euthymides*) pittore,
Heraclide pittore di Macedonia. 10

6. Midone (*Milon*) scultore (*Soleus*) fu dicepolo di Filomaco (*Pyromacchus*) scultore.

7. Menasitemo (*Mnasitimus*) pittore, figluolo et dicepolo di Aristonide (*Aristocydes?*).

8. Polemone pittore fu d'Alefsandria. 15

9. Teodoro pittore di Samia et
Tadio (*Stadios*) pittore }, dicepolj di Meostene (*Nicosthenes*).

10. Xenone Sicionio pittore fu dicepolo di Neocle.

11. Agesandro, 20
Polydoro,
A[n]thenodoro } scultorj feciono d'una medefima pietra il Laocoonte co mirabilj annodamentj delle serpi co figluolj in Roma in cafa Tito imperadore, opera degna da essere sopra tutte l'altre di pittura et scultura nominata et 25 da teneme conto.

12. Cratero,
Pythodoro } fcultorj riempierno la casa di Cesare nel monte Palatino di nobil(*i*) statue.

13. Diogene Ateniese, 30
Carsatide } scultorj operorono nel Panteon d'Agrippa.

1. Junio Pisciculo (*Pasiteles*) scultore nacque in Grecia
2. 3. et fu cittadino Romano. Opero assaj. Fece Gioue d'auorio, ch' era in casa Metello nella via, che andaua in campo
4. Marzio. A costuj interuenne, ch'una volt(*a*) esſendo ne naualj delle fiere d'Affricha et disegnando dal naturale un 5 leone, che per una buca vedeua, ruppe una pantera la ſua stanza et uscj fuorj non senza grandiſsimo pericolo di ſi nobile scultore.

5. Archesilao scultore fece una leoneſsa di marmo con moltj puttinj alatj, che intorno lj scherzauano, tutto d'un 10 medeſimo marmo; che alcunj di quellj puttj la teneuon legata, alcunj l(*e*) dauon bere con un corno, alcunj l(*e*) metteuon li ſtaualettj.

6. Coponio scultore fece Pompeo con le XIII/(*XIV*) nationj intornolj. 15

7. Sauro (*Sauras*),
Batraco } scultorj di Lacedemonia, feciono e
8. templi d'Octauia. Et vedeuonsj ne capitellj delle colonne scolpitj un ranocchio et una lucertola, che ſignificauano e loro nomj, perche Sauro in Greco significa lucertola, et Batracos 20 ranocchio.

9. Mirmecide scultore aqu(*i*)sto fama per fare opere pichole, che fece una quadrigha di marmo co cauallj et col guidatore, che una moscha con l'ale copriua ogni cosa.

10. Callicrate scultore fece formiche, che i piedj et 25 l'altre membra non ſi schorgeuano.

11. Zinolo (*Smilis*),
Rodiano (*Rhoecus*),
Teodoro } furono architettorj del laberinto di Lemno. 30

12. Ctefiphonte (*Chersiphron*) fu architettore del tempio di Diana Efeſia.

1. . · Zenodoro scultore fece in Aruenna (*Aruernis*), citta di Francia, la ſtatua di Mercurio di alteza di |400| piedj
2. per spazio di X/ annj per grandiſsimo prezo. Et fu poi da Nerone chiamato a Roma per fare il ſuo coloſso, che gia haueua fatto ordinare, ch' era alto/ 110 piedj; et di poi 5 morto Nerone, fu dedicata tale statua a Apolline.
3. Il colosso di marmo d'Apollo, ch'era in Capitolio condocto da Lucullo sino d'Apollonia, citta di Ponto, ch'era d'altezza 30. — cubitj, costo 150 — (*500*) talentj.
4. Il colosso di marmo di Gioue, ch'era in campo 10 Martio dedicato da Claudio Cesare, era 30/ cubitj.
5. In Rodj, doue era il colosso del Sole di Cares scultore, erano altrj colossj circha a |100|, ma 'l maggiore di tuttj era quello.
6. Il colosso di bronzo d'Apoll[on]ine, ch'era nella 15 bj(*b*)liotecha d'Agusto, era di altezza di 50 — piedj et tenuta molto excellente si per la materia, fattane ſi grande opera, si per la ſua bellezza.
7. La ſtatua dj Gioue di metallo in Capitolio fu fatta fare da Spurio Caruilio doppo la rotta de Sannitj de 20 pettoralj dellj arnesj et degli elmj loro; et del metallo, auanzato a questa statua, ne fu fatta un altra statua, che è a piedj di questa.

8. Essj (*si è*) trouato anchora, fra li antichj le donne hauere operato nella pittura; e 25

   Timarete, figluola di Micone pittore, dipinse in tauola Diana, ch'era in Efeso tra l'antichiſsime pitture.
9. Irene, figluola di Cratino pittore et sua dicepola, dipinse Eleusina, citta d'isola Thera, et una donna entrouj.
10. Calipso dipinse un vecchio et Teodoro maliardo 30 (*cioè*) prestigiatore.
11. Alcistene uno, che salta.

1. Aristarete, figluola et dicepola di Nearcho, dipinse Eschulapio.
2. Marzia (*Jaia*) anchora dipinse.

3. La ſtatua d'Hercole tunicato con faccia austera, ch'era in Roma, non si sa di chj ſi fussj mano. 5
4. La ſtatua d'Herchole, consacrata da Euandro, nel foro Bouario in Roma, non si sa di chj ſi fussj mano.
5. La ſtatua di Jano, dedicata da Numa re, insegno di pace et di guerra, non si sa di chj si fussj mano.
6. Era in Capitolio nella cella di Junone, auantj che ui 10 fussj meſso il fuoco da Vitellianj, un cane di bronzo ferito, che ſi lecchaua la ferita, mirabile fiura et beniſsimo
7. al naturale ritratta; et andó male. Onde e custodj et guardianj di quella parendo loro, ch' alcuna somma di danarj non fussj abaſtanza alla sottiſfactione di tal fiura, offersono 15 pagarla con la propia vita.
8. La ſtatua di Venere, che pose Vespasiano nel tempio della Pace, non si sa chi ne fussj maestro.
9. Niobe, che muore co figluolj, ch'era in Roma nel tempio d'Apolline, non sa chi ne fussj artefice. 20
10. Jano, condotto d'Egitto, non si sa chi ne fussj fattore.
11. Cupido col fulgore in mano, che si diceua essere il ritratto d'Alcibiade giouane, ch'era in Roma nelle cose (*nella curia*) d'Octauia, non si sa chi ne fussj artefice.
12. Pompeo Magno negli hornamentj del teatro pose 25 nobiliſsime fiure, da optimj maestri lauorate, tra lequalj fu Eutice (*Eutychis*) sepellita da |20| figluolj a Trallj, citta d'Asia, et |30| uolte partorj.

PARTE SECONDA.

L'AUTORE SOPRA L'ARTE E GLI ARTEFICI MODERNI.

Adsit Marie filius.

Giovanni Cimabue.

1. Giouannj pittore, per cognome detto Cimabue, fu circha il 1300 e nellj sua tempi per le sua rare uirtu
2. era in gran ueneratione. E esso fu, che ritrouo i lineamentj naturalj e la uera proportione, da Grecj chiamata simetria, et fece le fiure dj uarij gestj e teneua nell' opere sue la 5
3. maniera Grega. Hebbe per compagno Gaddo Gaddi et per dicepolo Giotto.
4. Et tra l'altre sua opere si uede in Firenze una Nostra Donna grande in tauola nella chiesa di Santa Maria Nouella
5. a canto della cappella de Rucellaj. E nel primo chiostro de 10 fratj di Santo Spirito fece certe historie non molto grandi.
6. In Pisa nella chiesa di San Francesco è di sua mano in tauola dipinto un San Francesco.
7. A 'Scesj nella chiesa di Santo Francesco dipinse, che dipoi da Giotto fu seguitata tale opera. 15
8. In Empolj nella pieue opero anchora.

Gaddo Gaddi.

9. Gaddo pittore fu compagno di Cimabue.
10. In Firenze dipinse nel chiostro de fratj di Santo Spirito piu archettj, tra li qualj è Cristo, che laua i piedj allj apostolj.
11. E Gaddj, cioe quellj che da luj sono discesj et dal suo nome 20

1. Gaddj chiamatj, hanno di fua mano nelle loro case piu pitture, cosj anchora dj Taddeo et dj Agnolo di Taddeo.

Andrea Tafi.

2. Andrea Tafi pittore fu nel medesimo tempo dj Ĉimabue e di Gaddo.
3. Et uedesi di fua mano in Firenze nel tempio di San Giouanni [e] di fua mano [fece] un Cristo et il paradiso et lo inferno di mufaicho. 5

Giotto di Bondone.

4. Giotto dipoi seguito, ilquale hebbe l'ingegno di tanta excellentia, che gnuna cosa fu dalla natura, madre et operatrice dj tutte le cose, che egli con lo stile o penna o pennello 10 non dipignesse, che non simile anzi piu tosto uera paresse, di modo che molte uolte nelle cose da luj fatte il uisiuo senso degli huominj errore ui prese, quelle credendo essere
5. vere che eron dipinte. Et percio hauendo egli quell' arte che moltj secolj era stata sepolta, ritornata in luce, meritamente una delle Florentine glorie dir si puote. 15
6. Giotto dipoi seguito, il quale non tanto fu dicepolo di Cjmabue quanto d'essa natura, laquale senza auaritia alcuna
7. in questa parte gli concedette ogni suo dono. E fu anchora dicepolo et coataneo di Dante Aldinghierj. 20
8. 9. E in tal modo dicepolo di Cimabue diuenne: Che per caso andando egli uerso Bologna et poco discosto da Firenze, passando per una villa chiamata Vespignano, uidde un putto,
10. che sur una lastra una pecora disegnaua. Marauigliandosi
11. Cimabue domandó, chi era il padre? Che trouó, che di 25 un pouero contadino chiamato Biondone di quella uilla era figluolo, alquale domando, se glelo uoleua concedere; di che esso rispose lieto, che non che il figluolo, se gli piaceua, egli anchora pigliafse, perche haueua gran carestia del uitto

ne sapea, come si fare a nutriacere se non che e figluoli.
1. 2. Et cosi lieto glielo concesse [parendogli hauere]. Onde seco menatolo, il teneua et insegnollj l'arte, laquale esso Giotto comprese, in modo che meglio ch'il maestro dir si puo che
3. possedesse. Et lascio la maniera Grecha, da Cimabue tenuta, 5 et non solo ritrouó l'arte della pittura, che era circha a 600 (*anni*) stata sepulta, ma anchora quella ringentilj e ridusse, in guisa che la rende (*rendè*) perfetta.

4. Et lauoro Giotto in frescho, a olio, in tauola et di musaicho,
5. di scultura anchora. Hebbe piu discepolj, tra liquali furno: 10

1) Taddeo di Gaddo, alquale doppo lui rimase il primo luogho tra pittori,

2) Maso,

3) Bernardo,

4) Pietro Cauallino Romano, 15

5) Jacopo di Casentino,

6) Giottino, figluolo di Stefano,

7) e Buonamicho, chiamato per sopranome Buffalmaccho.

6. Fece Giotto assai opere in di molti luoghi. 20

7. In Firenze nel palazzo della Parte Guelfa fece una fiura a capo la schala.

8. Et dipinse tutta la prima sala, doue ritrasse Dante Aldinghieri(,) nella cappella del palazzo del Podesta a riscontro dell' entrata, a mano destra, a canto alla finestra, 25
9. a capo all'altare.[1] Dipinse[2] nel palazzo del Podesta di molte cose: tra l'altre il comune come era rubato et la cappella di Santa Maria Maddalena.

10. Fece nella Badia di Firenze sopra la porta in uno archo

1 Del libro di Antonio Billi; dice: ritrasse Dante nella cappella del 30 palagio del Podesta a riscontro all' entrata da mano destra al lato al cominciamento della finestra a capo all'altare.

2 A. (*Antonio sc. Billi?*)

una Nostra Donna infino a mezo con altre fiure da lato.
1. Dipinse [1] anchora in detta chiesa la cappella maggiore.
2. In Santa Croce fece anchora la cappella maggiore et
3. la tauola dello altare.[2] Et in detta chiesa quattro altre cappelle, cioe tre acanto alla detta grande uerso la sagrestia 5
4. et una pure acanto alla detta grande dall' altra banda. E anchora la tauola nella cappella de Baroncelli in detta chiesa,
5. a pie della quale è il suo nome scritto. Nel capitolo de
6. frati di detta chiesa dipinse uno albero di † (*croce*).[3] E anchora fece nelli armari della sagrestia di detta chiesa molte historie 10
7. di San Francesco. Et in detta chiesa sopra la porta prima, che va nel cimitero, dipinse una Pieta.
8. Nella chiesa di Ogni Santj nel tramezo è di sua mano una tauola non molto grande della . . . . . . (*morte?*) della
9. Noſtra Donna. Nella chieſa de fratj humiliatj dipinse una 15 cappella et (*un*) crucifisso grande assaj et quattro tauole, lequali da luj excellentissimamente finite furono; tra lequalj è[4] la morte di Noſtra Donna col Nostro Signore, colli apostolj et agnolj intorno, et anchora in un altra di quelle la Noſtra
10. Donna a sedere con moltj angelj intorno. Et nel chiostro 20 de detti fratj sopra la porta è una Nostra Donna di ſua mano infino a mezo, che ha il putto in braccio.
11. Nella chiesa de fratj di Santa Maria Nouella dipinse un crucifisso grande, che hoggi è sopra la porta del mezo di detta chiesa, et in detta chiesa anchora un San Lodouico 25 sopra il tramezo da mano destra apresso a San Girolamo di mano di Taddeo Gaddj.

---

1 Nel libro d'Antonio dice: Nella Badia di Firenze la cappella dell'altare maggiore.

2 Non è nel libro d'Antonio. 30

3 Del libro d'Antonio: in detta chiesa un San Francesco et (?*in*?) la cappella de Bardj al lato all' altare maggiore colle stimate.

4 Dice nell' originale ‚era'; quasi che al presente non è.

1. Nella chiesa di San Giorgio dipinse una tauola con uno crucifisso.
2. Nella chiesa de frati predicatorj sono assaj delle sua cofe et tra l'altre uno crucifisso et una tauola, diligentemente condotta.
3. Fece il modello del campanile di San Giouannj, ilquale 5 doppo la morte sua si seguitó per Taddeo di Gaddo suo discepolo.
4. Opero anchora nella scultura et disegno et sculpi di marmo le prime historie, che sono nel campanile, da luj edificato, di Santa Maria del Fiore. 10
5. In Roma la tribuna dipinse in Santo Pietro.
6. In Roma in Santa Maria della Minerua dipinse un crucifisso et una tauola.
7. Anchora in San Pietro fece la Naue di musaicho de
8. |12| apostolj, opera mirabile.. E anchora dipinse la cappella 15 et la tauola di detta chiesa.
9. In Napoli (*dipinse*) la sala del re Ruberto d'huominj famosi.
10. E dipinse nella Inchoronata et in Santa Chiara l'Apochalisse, il che si dice, fece con l'aiuto di Dante, ilquale essendo 20 di Firenze sbandito, sconofciuto ui andó.
11. Il[1] re Carlo di Napolj lo richiese, che il fuo reame
12. gli dipignessi. Giotto li dipinse uno asino imbastato, apie del quale in terra era un altrò basto nuouo, et che detto
13. asino guardandolo mostraua quasi d'apetirlo. Presento tal 25 pittura al detto re, che li domando, perche in tal modo li
14. hauessj fiurato. Li ripose, cosi essere li subditj fuoj, che ognj giorno defiderauono nuouo fignore.
15. A 'Scesi nella chiesa di San Francesco dipinse assaj,
16. il che fu da Cimabue cominciato. Et per tale opera comincio 30

---

1 Dice nel libro d'Antonio; dicesi, il re Carlo di Napoli lo richiese cet. (*sic.*)

aquistare fama, laonde poi per l'opere sue sempre s'accrébbe.
1. E nella chiesa de frati minorj quasi tutta la parte disotto della chiesa dipinse.
2. E nella chiefa di Santa Maria degli Agnolj opero anchora.
3. Nella Riniera di Padoua è di fua mano una Gloria mondana. 5
4. E nella chiesa de fratj minorj in Padoua quattro tauole, molto egregiamente condotte.
5. Et in altrj luoghj opero assaj, che piena si uede l'Italia delle fue pitture.

Stefano Fiorentino.

6. Stefano pittore, nominato lo Scimia, fu nel tempo 10 di Giotto et fu padre di Giottino.
7. Dipinse nel chiostro de fratj di Santo Spirito tre historie in 3— archettj, che nella prima è una naue con li dodicj apostolj in grandiffima fortuna e nella seconda è la transfiuratione e nella terza, come Christo liberó la indemoniata. 15
8. Nella chiesa de fratj predicatorj a canto alla porta, (*che*) ua nel cimitero, dipinse un San Tomaso d'Aquino, che pare
9 fuora del muro rileuato. E in detta chiesa comincio a dipignere una cappella, doue nell' archo dinanzj di quella sono angelj cadentj in diuerse forme con artificiofi schorcj et molto marauigliofi. 20
10. A 'Scesj nella chiesa di San Francesco di sua mano comincio una historia con arte grandisfima, allaquale se fine gli hauefsi dato, sarebbe per quella tenuto non da meno degli altrj buon maestrj.

Taddeo Gaddi.

11. Taddeo di Gaddo fu dicepolo di Giotto;[1] et doppo 25
12. quello tra pittori il primo fu chiamato. Dipinse assaj in frescho et in tauole.

---

[1] Nel libro d'Antonio è schancellato l'essere T? dicepolo di Giotto.

1. In Firenze ne frati di Santa Maria de Seruj è di ſua mano una tauola di gran magistero con molte historie et fiure, laquale è in uero cosa rara; et poche, credo, sieno
2. l'altre opere che questa tale (*tauola?*) superino. E ne Seruj (*dipinse*) la cappella di San Niccholo. 5
3. Nella chiesa di Santa † (*Croce*) circha a mezo nel muro dipinse un miracol di San Francesco di uno putto, che da un uerone a terra cadde, ilche fece con mirabile arte et
4. ingegno. Et al naturale ui ritraſse, come ui ſi puo uedere, il suo maestro Giotto et Dante Aldighierj et se medesimo, 10
5. che è quel del mezo, et sono tutti a 3 ritti. Dipinse an-
6. chora in detta chiesa la cappella de Baroncellj. E anchora in detta chiesa sopra la porta della sagrestia dipinse, quando Criſto in pueritia nel tempio disputaua, ilche piu de trequarti fu mandato in terra, per muraruj un concio di macigno. 15
7. Dipinse anchora in Firenze, doue gia era la Merchatantia, in piaza; et sopra (*sotto?*), doue solea stare il bancho, [doue] scrisse se essere dicepolo di Giotto, il gran maestro.
8. Dipinse anchora a testa la uia del Crucifisso il tabernacholo, doue è esposto Cristo di † (*croce*). 20
9. Nel chiostro de fratj di Santo Spirito dipinse uno archetto, quando Cristo è uenduto, et in detto luogho sopra la porta, che ua nel refettorio, uno crucifisso.
10. Nella chiesa di Santa Maria Nouella a capo a una sepultura un San Girolamo apresso a San Lodouico di mano di Giotto. 25
11. E seguito il modello del campanile di San Giouannj, dal ſuo maestro Giotto incominciato.
12. A Pisa in campo ſanto dipinse molte istorie di Job.

Maso.

13 Maso pittore fu dicepolo di Giotto et fu excellentissimo maestro nella pittura, laquale esso abreuio assai, et 30 opero anchora di scultura.

1. In Firenze ne fratj di Santo Spirito in una cappella erono molte cose di sua mano, rare et con molta diligentia
2. condotte. Et sopra la porta di detta chiesa era anchora
3. di ſua mano la ſtoria dello Spirito Santo. All'entrare della piaza di detta chiesa è un tabernacolo di ſua mano di una 5 Nostra Donna con molte altre fiure intorno, fatte da luj con marauigliosa arte.
4. Nella chiesa di Santa † (*Croce*) dipinse una cappella, doue sono istorie di San Siluestro et Gostantino.
5. Nella faccia della torre del palazzo del Podestá dipinse 10 il duca d'Atene con sua seguaci.
6. Fece anchora di marmo una fiura di scharpello di 4 braccia, laquale è nel campanile di Santa Maria del Fiore.

Bernardo.

7. Bernardo pittore fu discepolo di Giotto et opero assai in Firenze et in altrj luoghj. 15
8. In Pisa dipinse la chiesa di San Paulo a ripa d'Arno et in campo santo lo inferno.

Pietro Cauallino.

9. Pietrô Cauallino Romano pittore, dicepolo di
10. Giotto, fu nobilissimo maestro. Dipinse assaj et [e] di musaicho, che alcuno mai non ha meglio operato; et la maniera ſua 20 alquanto tenne della Grecha.
11. In Roma in moltj luoghj dipinse; e in fra gli altri in San Piero sopra le porte fece 4 uangelistj et uno San Piero et uno San Paulo, che sono dua fiure assaj grandi et di gran rilieuo, con assaj artificio condotte. 25
12. Santa Cicilia (*di*) Trasteuere dipinse tutta di ſua mano.
13. E cosi gran parte anchora di San Grisogono.
14. In Santa Maria (*di*) Transteuere nella cappella maggiore fece sei istorie di musaicho, con diligentia extrema condotte.

1. Tutta la chiesa di San Francescho dipinse anchora.
2. In San Paulo fece di musaicho la faccia dinanzi et drento in ditta chiesa tutta la parte della naue di mezo,
3. doue erono storie del testamento uecchio. Et era anchora di ſua mano tutto il capitolo con gran maestero dipinto. 5

Jacopo di Casentino.

4. Jacopo di Casentino pittore, dicepolo di Giotto, ſu da Prato Vecchio della linea di messer Cristofano Landinj.
5. In Casentino opero assaj in quante chiese ui ſi trouano.
6. In Firenze si uede il tabernacolo della Nostra Donna dj Merchato Vecchio. 10

Buonamico Buffalmacco.

7. Buonamico pittore, per cognome detto Buffal-
8. maccho, fu dicepolo di Giotto. Et da natura inclinato fu a tale arte et excellentemente, quando diligentia usaua, lauoraua, in modo che ad alcuno altro de sua tempi non haueua da
9. portare inuidia. Et colori freschissimamente con molta gen- 15
10. tileza. Et fu molto piaceuole et di buon tempo usaua domeſtichamente con Bruno suo compagno et Calandrino et Nello pittorj, ch'erono huominj molto sollazeuolj, e di Calandrino
11. per compiacere souente (*gran festa*) prendeuano.[1] Come bene mostra Giouannj Boccaccio cosj in Buonamico come nellj 20 altrj in piu di un luogho nella settima et ottaua (*ottava e*
12. *nona*) giornata del suo Decamerone:[2] Quando mandorono Calandrino a cerchare per il Mugnone dell'elitropia, e quando gli ruborono il porcho, et quando mandorono in corso maestro Simone da Villa, e nella novella di Nicch> Cornacchinj. 25

---

1 Leuare tutte talj fagiolate, vere, ma dirle con brevita e allargharcj in altre istorie, non dette per li altrj.

2 Vedere il Bocchaccio quel ne dice.

1. Dipinse infieme con Bruno la chiesa delle fuore di Faenza; et perche intesono, che haueuono uernaccia molto excellente e li loro dauano a bere uino [non] assaj cattiuo, ferono pensiero, come della uernaccia potessino assagiare,
2. et dipinsono fiure smorte. Furono dal castaldo d'esse suore 5 domandatj della cagione, alquale risposono, che bene si poteuano fare piu colorite, se con qualche buon vino alcuna uolta si spruzafsino, onde il castaldo fece dare loro di
3. detta uernaccia. Et essj cominciorono a colorirle et in tal
4. modo ne hebbono piu uolte. Et perche era dato loro da 10 dette suore mangiare di moltj agrumi, come sono agli et cipolle, essj, uenendo loro a noia talj pastj, cominciorono a fare le fiure, che uolgeuon le spalle et nascondeuonsi la
5. faccia. Furono piu uolte dimandati della causa di tal cosa,
6. che non piaceua loro. I qualj, poi che furno assaj preghatj 15 da loro a dirla, risposono, che non si marauigliassino, perche cosi fussino uolte, concio sia che noj maestri mangiano continuamente agli et cipolle, e non piace a queste fiure talj
7. fiati, et pero si uolghono et noscondono il uiso. Intese bene il castaldo la cagione di tal cosa, et mentre che li obser- 20 uassi loro tal uita, le fiure sarebbono in medesimo modo, et come cio a mutare loro uita et non dar loro piu ne agli et cipolle; et le fiure si uoltorono ne piu la faccia nascondeuono.

8. Dipinsono anchora in camerata in casa Niccholo Cor- 25 nacchinj, doue si uegghono di molti buon trattj,
e nella badia di Settimo la storia di San Jacopo.

9. In Pisa in campo santo fece detto Buffalmaccho molti lauorj.

10. Dipinse a San Paulo a ripa d'Arno historie del testa- 30 mento uecchio et molte historie di uerginj.

11. Lauoro in Bologna et in di molti altri luoghi assaj.

Giottino.

1. Giottino pittore fu figluolo di Stefano et dicepolo
2. di Giotto et per fama figluolo d'esso Giotto. Feçe di molte opere.
3. In Firenze in sulla piaza di Santo Spirito dipinse il tabernaculo di Nostra Donna e nel primo chiostro di dettj 5 frati tre archettj.
4. Nella chiesa d'Ogni Santj fece un San Cristofano a canto alla porta et apressouj una Anunziata et da mano sinistra un San Giorgio.
5. Nella chiesa degli Herminj uno San Cosimo et un San 10 Damiano, che sono hoggi guastj.
6. Nel monasterio de fratj di San Gallo, hoggi rouinato, nel primo chiostro dipinse una Pieta molto bella.
7. Dipinse anchora nelle Campora fuori di Firenze.
8. In Roma in Santa Maria Aracelj dipinse anchora 15 e (*in*) San Giouannj in piu quadri l'historia di un papa.
9. In Valdarno al ponte a Romitj un tabernacolo.

Andrea detto l'Orcagna.

10. Fu nellj medesimi tempi Andrea di Cione, pittore et scultore e architetto, chiamato per sopranome l'Orchagna, che fu nobilissimo maestro. 20
11. Dipinse in Firenze la cappella maggiore di Santa Maria Nouella, guasta dipoi dal Grillandaio, della quale cauo di
12. molte cose. Dipinse in detta chiefa la cappella degli Strozzj et la tauola.
13. E nella chiefa di Santa Croce dipinse [et] il paradifo 25 et l'inferno, doue ritraffe il guardjmefso del comune con un giglio in fulla berretta, perche lo pegnoro una uolta; e in detta chiefa una cappella.
14. Fece il tabernacolo di marmo della Nostra Donna in

1. Orzanmichele. Et egli ne fu architettore, che è in vero cosa
2. excellente.[1] Et di sua mano condusse tale lauoro, che fu circha l'anno 1359, che fu di prezo di 86 migliara di scudi.
3. Eui la sua effigie di mezo rilieuo, scolpita nel marmo dietro a ditta cappella, doue è l'assuntione di Nostra Donna di fua mano. 5
4. Dipinse anchora dua cappelle nella chiefa de fratj di Santa Maria de Seruj et anchora il refettorio di dettj frati.
5. Hebbe detto Orchagna 3 fratelli, che dua furono pittori et uno scultore. 10
6. Nardo, che dipinse di sua mano ne fratj predicatori la cappella dellj Strozzj, doue fece l'inferno, seguitando l'ordine di Dante.
7. Dilettofi l'Orchagna assaj del comporre.
8. Et anchora hoggi sene troua delle fue compositionj, 15 che scrisse al Burchiello.

Agnolo Gaddi.

9. Agnolo di Taddeo di Gaddo pittore fu dicepolo di Taddeo suo padre et fece di molte opere.
10. In Firenze nella chiesa di Santa † (*Croce*) dipinse nella cappella maggiore[2] e in detta chiesa una altra cappella e 20 anchora nel refettorio de dettj frati.
11. Nella chiesa di San Jacopo tra e Fossj dipinse, Cristo quando risucita Lazero.
12. A Prato dipinse la cappella, doue è posta la Cintola.
13. Visse il detto a uso di merchante et mefse e fuoj fig- 25 luolj alla mercanzia, per laquale dipoi si ferono ricchj circha di 30000 scudi.

---

1 Del libro d'Antonio accenna, facefsj sola la Nostra Donna di marmo di dreto a detto tabernaculo.

2 Nel libro di Antonio dice: dipinse la cappella maggiore. 30

1. Hebbe buonj dicepoli, benche e' fusse de dicepolj di Taddeo suo padre succesfore; e qualj furono:

1) Antonio da Siena, da altri chiamato anchora da Vinetia,

2) Gherardo, ditto lo Starnina Starninj, 5

3) Masolino da Panichale di Val d'Elsa,

4) Giouan Tossichanj,

5) Giouannj da Santo Stefano,

6) Lippo.

Antonio Veneziano.

2. Antonio da Siena pittore lauoro assaj ne dettj tempi. 10

3. In Firenze nel chiostro de fratj di Santo Spirito l'archo (*con la storia del miracolo*) de panj e pescj.

4. E anchora dipinse nella chiesa di Santo Antonio dal ponte alla Carraia.

5. A Pisa in campo santo le storie di San Rinierj sono 15 di fua mano.

Gherardo Starnina.

6. Gherardo Starninj, pittore e chiamato lo Starnina, era huomo molto uirtuoso, et la minore uirtu, che era in luj, era la pittura.

7. Lauoro assaj in Spagna et in Francia. 20

8. In Firenze nella chiesa de fratj del Carmino dipinse la cappella di San Girolamo, doue fece alle fiure certj uestiri, usitatj in Spagna et Francia, doue era stato.

9. Dipinse nel palazo della Parte Guelfa nell' acquisto di Pisa l'anno 1406 nella faccia sopra la schala dal lato di 25 fuorj San Dionigi et la cipta di Pisa a piedj.[1]

---

1 Del libro d'Antonio: Sono e discendentj quelli di Mariano di Gherardo in Firenze et s'anno a fare alla torre delli Ignognj (?) di la dalla parita(?) et stanno a casa di la nella via de Buon Fratj presso il canto di via Ghibellina. 30

Filippo Brunelleschi.

1. Filippo di ser Brunellescho,[1] nostro cittadino, fu unicho architetto, arismeticho et excellente geometrico et scultore et pittore, benche in queste due arti non molto
2. operassj. Esso fu, che ritrouo la prospettiua, assaj tempo
3. stata nascosa. Fu anchora dottissimo nelle sacre lettere et 5 marauigliosamente intese la comedia di Dante, nostro poeta Fiorentino, et intra gli amici suoj et huominj dottj era tenuto in gran ueneratione; et infra gli altri (*da*) Paulo astrologo, che spesso usaua dire, quando parlare udiua Filippo, che nella profondita delle scritture udire un San Paulo nouello 10 gli pareua.
4. Esso fu quello che trouo il modo di uolgere la cupola di Santa Maria del Fiore et senza armadura contro alla openione di tuttj gli altrj huominj, laquale era stata moltj annj imperfetta; et percio moltj maestri di diuersj paesi uennono. 15
5. Gran disputa era tra loro del modo dell' armadura, tra qualj era chi diceua, che biosognaua fare un monte di terra et faruj sopra il getto, et molte altre diuerse cose et modj.
6. Solo egli dicendo afermaua, che la non si poteua uolgere
7. con armadura alcuna. Et benche in luj molte parti excel- 20 lenti si conoscessino, per lequalj era da tenere in gran reuerentia, non dimeno in questa parte era tenuto matto et infensato per la impossibilita, che pareua uniuersalmente a
8. tuttj gli huominj. Fece di cio un picchololo modello, cioe la cappella de Barbadorj in Santa Felicita,[2] come anchora 25
9. hoggi si uede, senza armadura. Ne per questo anchora gli fu prestato fede alcuna.

---

1 Mettere Filippo innanzj a Lorenzo di Bartoluccio.

2 Nel libro d'Antonio: ma poi di (*ciò*) hebbe fatto 1° piccolo modello et dimostrolo nella cappella di Santa Felicita. 30

1. Et in detta cappella fece fare un vaso per l'aqua santa, assaj vagho et leggiadro.

2. Doppo molte et molte disputationi si prese questa deliberatione di alloghare questa opera a detto Filippo insieme con Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti, huomo nella scultura 5 e nel disegno excellente, come per le porte di bronzo di San Giouannj et delle fiure intorno all' oratorio di San 3. Michele in Orto si uede et in altre cose notissime. Nondimeno fu Filippo contento d'hauerlo in compagnia, non possendo altro fare, per il gran desiderio, che haueua, che 10 tale opera la sua perfectione hauessi, et missono mano in 4. tal cosa. Et uenutj alla uolta, doue era l'importantia, uolse fare Filippo della virtu et intelligentia di Lorenzo experienzia 5. et finse essere malato. Ilche ueggendo Lorenzo, fermo l'opera, dicendo, che bisognaua, ambedua a tale deliberatione 15 6. fussino insieme. Ma da Filippo era confortato a tirare innanzi, et andaua Filippo nel parlare insieme con Lorenzo sagacemente inuestigando e (i) modj e disegni suoj, intanto che esso chiaramente s'accorse, che detto Lorenzo non aggiugneua con l'ingegno a tale opera, che douessj o potessj 20 7. seguirla. Et percio dimostrossj essere diuenuto sano et con detto Lorenzo auanti gli operaj di detta chiesa si condusse et misse loro auantj uno partito, cioe che detta uolta haueua a essere doppia, et che una d'esse ne dessino a uolgere a detto Lorenzo et l'altra lasciassino a luj, il che sinistrando 25 Lorenzo mostraua, essere bene, che tale opera fussj tirata in- 8. nanzj da tuttj a dua. Allora Filippo fermo questo proposito di farne solo una, et l'altra facessj egli, et se a cio detti operaj non uolessino aconsentire, alloghassino tutta l'opera 9. a uno solo, a chj paressi di loro dua. Perilche conoscendosi 30 Lorenzo essere a tal cosa solo insuffitiente et ueduto la deliberatione di Filippo, si leuo da tale impresa.

10. Alloghorno adunque gli operaj tale opera a Filippo,

solo, ilquale ricinse detto edifitio di medollj di traue di quercia, fasciate di piastre di ferro, come anchora si ueggono; et cosi ando seguendo, facendo fare strumenti, attj a tirare su et mandare giu, di drento et di fuorj con tanta diligentia,
1. che ogni humano ingegno a uederlj stupiua. Trouo anchora 5
optimo remedio a fare e pontj per e maestri et manoualj, che ui esercitauono, che per questo moltj ne erono mal capitatj, in modo che dapoi tutti ui stetton con tal sicurta,
2. come se nella piana terra lauorato hauessino. Et seguendo tali ordinj, per l'aduenire insegno a tuttj, come s'hauessino 10
3. a rendere sicurj in cotalj mestierj. Et in tutte le cose, che esso aministraua, consideraua, con quanto rispiarmo fare si potessino, concio sia che nel tirare gli smisuratj pesi delle pietre et legnamj solo un bue s'adoperassi.

4. Fece et fece fare tutti e modellj, ch' a tale opera erano 15
necessarii, molti de qualj dipoi restorono nell' opera di detto tempio con i disegni, come s'hauessino a mettere a effetto.
5. Et alchunj di quellj per la pocha diligentia de ministri si sono persi, come è stato quella della grillanda ouero corona
6. o ballatojo, che di fuorj la ricigne. Et dipoi sene (*se n'è*) rifattj 20
moltj, et in ultimo cominciato a mettere una parte in opera, laquale in nessuno modo, che a tale edifitio pare, non sia condecente, et si è uscito del modo, et non s'è seguito l'ordine dello abozato, et essj tagliato l'armadure, et li uscj, che ui erono fattj, non conrispondono ne uenghono a detto 25
piano, e per cosa non conueniente s'è lasciata in dreto, et sono reste le menti dellj huominj confuse di quanto d'esso
7. s'habbj a seguitare, et essj in tutto abandonato. Et in breue detto Filippo ordinò dalle cose maggiori alle minorj con tanta extrema diligentia, che humano intellecto apena le 30
puo comprendere.

8. Fece il modello della lanterna di detto tempio, ilquale anchora moltj si missono a fare in diuersj modj e insino a

una femmina, ch'hebbe ardire di portaruj un suo modello.
1. Alcunj amici del detto Filippo gli dissono, che non douessj cosi presto mostrare il fuo modello, a cio (*che*) daglj altrj
2. qualche parte non fussi imparata. Ai qualj rispose non lo stimare, perche il vero modello era un solo, che era il fuo, 5
3. et li altrj cosa vana et da niente. Riuscirno uere le parole de sua amicj, perche alcunj variamente ne feciono et tolsono di quel di Filippo qualche parte, chi una et chi un altra, la-
4. onde Filippo veggiendolj, diceua: ‚A quest' altro modello, che
5. fara costuj, pigliera tutto il mio proprio" Conobbono in 10 ultimo molti calunniatorj, esso modello stare bene, [et](*ma*) confessando, [ma] diceuono, che la salita in sudetta lan-
6. terna non uedeuano. Et domandando gli operaj a Filippo, donde sulla detta lanterna salire si potessj, aiqualj rispose, che, se piaceua loro, gne allogassino et promettensigli di 15 seguire il modello suo, se esso la salita mostraua loro? e qualj promettendognene, essere in un pilastro dj detta lanterna, come al presente anchora si uede, mostro loro.
7. Fece anchora il modello delle porte del tempio di San Giouannj Batista, ilquale al presente è resto nel dossale dell' 20 altare della sagrestia di San Lorenzo, le qualj dipoi furno date a fare a Lorenzo di Bartoluccio per la summessione, che esso fece ai ciptadinj et allj operaj di detto tempio.
8. Ilche Filippo fare non uolse maj; non dimeno non si potette poi tenere, che in sudette porte non lauorassj, come anchora 25 feciono Donato, Luca della Robbia et Antonio del Pollaiuuolo et altrj per il desiderio, che haueuono, che tale opera la fua perfectione hauessj.
9. Fece una statua di Santa Maria Maddalena, cosa marauigliosa, laquale era nella chiesa di Santo Spirito, che arse, 30 quando la detta chiesa (*arse*).
10. È di sua mano, come anchora hoggi uedere si puo, in Santa Maria Nouella il crucifisso di rilieuo da non farne

comparatione con altra qual si uoglia fiura, laquale fece a gara con Donato, che uno altro ne haueua fatto, hoggi nella chiesa di Santa † (*Croce*), che fu da detto Filippo in alcune partj biasimato, diche Donato gli rispose, altro che parole essere necessarie, che uedere hare uoluto operare et dipoi biaſimare. 5

1. Furno date a fare al detto et a Donato inſieme due fiure di marmo, che sono ne pilastrj di Or San Michele: Santo Marcho et Santo Piero, opere dignissime.

2. Fece in prospettiua la chiesa et la piaza di San Gio- 10
3. uannj e il palazzo de Priorj. È in casa un gentilhomo Fiorentino di ſua mano dipinto uno quadro d'una Nostra Donna, cosa miracolosa.[1]

4. Fece il modello della chiesa di Santo Spirito di Firenze excellente opera, quantunche interamente non sia stato seguito 15 ne nelle parti ne ne ricignamentj di fuorj, che in modo haueuono a essere, che dimostrassino, nel modo (*che*) erono drento, ne negli altarj delle cappelle, che haueuono a essere dinanzj; et a uolgere haueua il prete il uolto alla chiesa, quando a essi celebraua, contrarii come sono al presente. 20
5. Euj uno errore[2] di uno archo, che si posa in ſul ſalſo;
6. nondimeno dicesj non potere ſtare altrimentj. E anchora nella cupola, perche troppo si sono alzatj ne (*i*?) pilastrj et capitellj delle colonne et nel ricignimento disopra, in modo che la detta cupola della ſua uera ragione et proportione 25
7. uiene a essere uscita. Laonde e detto edifitio per essere indebilito, per manchare gran tempo, prima che non hare fatto, hauendo la sua proportione.

8. Fece anchora il modello della chiesa di Santo Lorenzo

---

1 me lo disse Bernardo Cav. 30
2 domandare dellj errori di detta chiesa.
è lungha detta chieſa braccia 161.

di Firenze e della sagrestia di detta chiesa, antichamente chiamata Ambrosiana, che dallj fondamentj fu rinnouata dalla
1. dignissima et preclara casa de Medicj. Et non fu interamente seguito il suo disegno, non dimeno è un corpo assaj bello.
2. Volle detto Filippo, fatto fare da Fiorentinj nel 1429, 5 fare allaghare la cipta di Luccha, quando intorno a essa
3. erono a campo, che n'era tiranno Pagolo Guinigi. Et percio considerato Filippo il sito d'essa citta, prima il fiume del Serchio, a quella vicino, rimosse dal suo primo corso et con una palafitta inalzo assaj l'acqua; poi per crescere 10 dette aque, quantj fiumicelli erono quiuj all' intorno, ui uolse drento; et fatto una fossa sino alla terra, dirizó il
4. fiume per quella uerso la citta. Ma in vano consumo la sua faticha, et il danno, ch'alla citta di Luccha haueua
5. atorno, sopra delle gentj Fiorentine torno: Perche ueggiendo 15 e Lucchesj, che bene poneuon mente a tutto, uolgersi adosso tanta moltitudine d'aqua, feciono altissimj et grossj arginj di terra da quella parte donde haueuono a uenire
6. l'acque. Et come la uiddono uenire sicuramente della terra rispetto alla fortezza degli arginj, uscirono fuorj et ruppono 20 e fossj, onde ueniua l'acqua, et l'auiorno uerso il campo de Fiorentinj, il quale con gran danno fu costretto per tal causa partirsj et leuarsj datorno a detta cipta.
7. Fece detto Filippo anchora il modello del capitolo de Pazzj nel chiostro de fratj di Santa † (*Croce*) di Firenze. 25
8. Fece anchora per dua fratellj il modello della casa de Businj.
9. Fece il modello della casa et facciata con la loggia dellj Innocentj, laquale fu fatta sanza armadura, nel qual modo per moltj si è osseruato, excetto che un ricignimento, 30 fatto in detta facciata per ordine di Francesco della Luna, [che] è falso et non è a proposito et fuori dell' ordine di
10. architettura. Et la causa fu, che Filippo in detto tempo si

trouo a Milano col duca Filippo Maria per conto d'uno modello d'una fortezza, et alla tornata sua vidde in detta facciata tale errore et dimando esso Francesco, perche tal
1. cosa hauessi fatta? Risposegli hauerlo cauato dalla chiesa
2. di San Giouannj; onde Filippo gli rispose: ‚Era uno errore nell' edifitio di San Giouanni, e tu l'haj preso et obseruatolo'.

3. Fece anchora il modello della fortezza di Vico Pisano e il modello della fortezza del porto di Pesero e il modello
4. di una fortezza a Milano a Filippo Maria duca. E usaua dire detto Filippo, che, se cento modellj di chiese o d'altrj edifizij hauessj hauto a fare, tutti variatj et differentj gli farebbe

5. Fece un modello di un palazzo a Cosimo de Medici, che haueua a essere situato in sulla piaza di San Lorenzo, riscontro alla chiesa; et doue è al presente il palazo, haueua a essere piaza (*ed*) edifitio forse non al presente sopra la terra
6. da uedersi. Ma parendo a Cosimo troppa et suntuosa impresa, lo lascio indreto, onde Filippo, che in esso haueua messo tutto il suo ingegno, per isdegno grande, che n' hebbe, lo
7. spezó. Et nel tempo, ch' lo faceua, usaua dire, che haueua a sua di desiderato dj fare una casa et erasi abattuto a uno, che la poteua et uoleua fare, per il che dicesj, che maj veduto in sua vita piu allegro che nel tempo, che fabrichaua
8. detto modello. Et dicesi, Cosimo essersi pentito di non hauere tal disegno seguito, che gli pareua non parlare maj ad huomo di maggiore intelligentia, ma molto di se medesimo.

9. Fece detto Filippo anchora il modello del palazzo de Pittj, che per una parte d'esso, fatta molto bene, anchora hoggi si puo uedere la grandezza dell' animo suo et di messer Luca Pittj.

10. Fece anchora al Nicchоlo da Uzano il modello della Sapientia

11. E il modello della chiesa di San Saluestro, attacchato

1. col conuento de monacj dellj Agnolj. Laquale opera rimase imperfetta, come anchora hoggi uedere ſi puo.

2. Hebbe detto Filippo uno discepolo, che si teneua casa, chiamato . . . . . . da Buggiano, alquale fece fare il pilo di marmo, che è nella sagrestia di Santa Maria del Fiore, con 5
3. i puttj, che gettono aqua. Et fece il detto . . . . la testa di detto Filippo di marmo, che è in detta chiesa con un epittaffio, sotto che in tal modo dice:

4. Quantum Filippus architettus arte dedalea valuerit.

Lorenzo Ghiberti.

1. Lorenzo di Bartolo Ghiberti, chiamato Lorenzo di Bartoluccio, nel 1400 si partj giouanetto dalla cipta di Firenze insieme con uno pittore, fuggiendo la peste, la quale
2. crudelissimamente detta cipta molestaua. Et non solo allora la detta cipta da peste era tormentata, ma anchora da non 5 poche discordie ciuilj mandata sotto sopra.
3. Ando il decto pittore insieme con Lorenzo al signore Malatesta di Pesero, alquale dipinse una camera, che con diligentia extrema condusse.
4. Hauea in quel tempo Lorenzo uolto tutto il ſuo animo 10
5. alla pittura et scultura. Et fu auisato da sua amicj di Firenze, come i gouernatori del tempio di San Giouanni Batista faceuono per tutto cerchare di maestri, dequali proua uoleuono
6. uidere; et da ogni parte moltj ne conchorreuono. Chiese detto Lorenzo subito licentia dal signore et dal compagno, 15 daqualj impetro, intesa la causa del suo partire, e fu insieme con altri maestri dinanzi a dettj gouernatorj et operai di
7. detto tempio. Iquali a ciaschumo commissono, che d'ottone facessino uno modello per la porta di fuori del tempio sopra detto, nellaquale elessono, che fussj l'istoria della imolatione 20 di Isace, perche in tale storia assaj fiure interuenghono, et uecchj et giouanj, animalj, montagne et arborj, perilche facilmente puo mostrare ogni maestro, quanto nella arte per-
8. fetto sia. E ſette maestri conchorrentj condussono ogniuno il ſuo modello per spatio di uno anno, iqualj furono: 25

Filippo di ser Brunellescho,
Simone da Colle,
Niccholo dj Arezzo,
Jacopo dalla Quercia da Siena,
Francescho di Val d'Ambrina, 5
Niccholo Lamberti e
Lorenzo sopradetto.

1. Da trenta quattro huominj, eletti per giudichatori di talj modellj, che furono scultorj, pittori e orafi non solo della noſtra citta, ma anchora di tutte le circumuicine terre et di 10 diuersj paesj, fu a una uoce giudichato et sottoscritto, come uolsono dettj gouernatorj et operaj, come il modello di Lorenzo di Bartoluccio era il meglio, et dettogli l'honore, dicendo, che egli sopra ogni altro statuario de sua tempi di gran lungha passaua. 15

2. Fu adunque dallj operaj dj detto tempio et da consolj dell' arte de merchatantj commesso a detto Lorenzo, che d'ottone facessj detta porta, che fu il primo lauoro che esso

3. 4. facesse. Et quando lo comincio, era di eta di 20/annj. Et (*in*) detto lauoro sonui 28/quadrj, che in |20| sono historie 20 del testamento uecchio e a pie in 8— e quattro dottori et quattro vangelistj con quantita grande di teste humane intorno a detti quadri con cornice e foglie d'edera, l'adornamento

5. intorno ouero gli stipitj di diuersj fogliamj molto hornatj. Et fu detta porta di peso 34/migliaia di libbre et costó circha 25 a 22 migliaia di fiorinj.

6. Nel medeſimo tempo fece la statua di San Giouannj Baptista di bronzo, che fu di braccia $4^1/_3$, et si pose nel 1414 nel pilastro di Orto San Michele, che ne pannj di

7. detto santo è scritto, Laurentius Ghibertus'. Et sopra tale 30 statua è di ſuo mano una meza fiura di uno profeta di musaicho in fronte del tabernaculo.

8. Da i Sanesi tolse a fare dua historie, che sono nel

1. battesimo: Quando San Giouannj bazzeza Cristo, et quando San Giouannj d'auanti d' Erode è menato.

2. Anchora di sua mano fece d'ottone la statua di San Matteo di grandeza dj braccia 4 e $^1/_2$, nel pilastro di Or San Michele posta.[1] 5

3. Fece nel coro di Santa Maria Nouella[2] sopra la sepoltura di messer Lionardo Dati, generale de fratj predicatorj, la fiura di detto messer Lionardo d'ottone, che dal naturale
4. la ritrasse. È detta sepultura di poco rilieuo con uno epittaffio di lettere antiche intagliato. 10

5. Nella chiesa de fratj di Santa Croce fece di marmo la sepultura di Lodouico degli Albizj et di Bartolomeo Valorj.

6. Fece nella chiesa de fratj degli Agnolj una cassa di bronzo, doue sono drento reliquie di 3— martirj, di Proto, Jacinto e Nemesio, et in essa sculpi due angelettj, che in mano 15 tenghono una grillanda d'oliuo.

7. Leghó detto Lorenzo in oro una corniuuola di grandezza di una buona noce, nellaquale per mano di uno excellentissimo maestro anticho erano sculpite tre fiure, cioe uno uecchio a sedere suruno schoglio, che v' era una pelle 20 di lione, legato a un albero secchо con le manj di dreto.
8. A piedi di quello era un putto ginocchionj con l' uno de piedj et risguardaua Gioue (*uno giouane, ciot Apolline*), che iuj era sculpito, che nella destra mano haueua una carta (*un*
9. *plettro*) et nell' altra una litera (*citera*). Et fece per anello 25 di detta corniuuola un serpente con tre foglie d'herbe, et intorno intagliato lettere, che diceuano il nome di Nerone; il che condusse con grandissima diligentia.

10. Fece anchora a papa Martino V ouero a papa Eugenio 4° una mitria d'oro, che v'entro d'oro fino libbre XV— et 30

---

1 Dire, doue è detta statua, se nel pilastro d'Orto San Michele o doue?

2 Vedere, doue è.

perle, che erono assaj grosse, libbre 5 e $^1/_2$ oltre a balasci, zaffirj, smeraldi, ilche tutto fu stimato da goiellierj Fioren-
1. tini di valuta di trenta migliaia di fiorini. Et horno detta mitria di molte fiure con assaj adornamenti; nella parte dinanzi fece uno trono con molti angioletti intorno e da pie 5
2. nel fregio 4— vangelisti. Et anchora fece insieme con detta mitria uno bottone per l'uno amanto, doue úi sculpi una fiura di Nostro Signore.

3. Feciongli fare j consoli dell' arte della lana una statua d'ottone di Santo Stefano protomartire di braccia 4 e $^1/_2$, 10 laquale posono ariscontro dell' arte della lana nell' oratorio di Orsanmichele.

4. Gli operaj di Santa Maria del Fiore gli dettono a fare anchora una sepultura d'ottone di braccià 3 $^1/_2$ per il corpo di San Zanobj, nella quale sculpi storie di esso santo. 15

5. E consolj dell' arte de mercatanti gli dettono a fare la terza porta di San Giouannj con pienissima licentia, che a
6. suo modo la facessj, come meglio giudicaua, tornassi. Et condussela con grandissimo studio et amore, et fu la piu bella opera che e' facessj maj, et doue messe piu ingegno 20 che potette in osseruare la misura dell' occhio nel situare et grandezza delle fiure, che essendo remoto da esse, aparischono rileuate, che hanno pochissimo rilieuo, et in su piani le pro-
7. pinque aparire maggiorj et (*le*) remote minorj. Lascio imperfetto detto lauoro per la sua morte; et ui lauorono su 25 Filippo di ser Brunelleschο, Donato et Luca della Robbia, Antonio il Rosso e Bernardo suo fratello e per loro comune desiderio, che haueuano, che tale opera si finisci, che chi di tale arte possiede, considerando detto lauoro, potra bene uedere quel che per i dettj excellentj maestri ui fia stato 30 fatto.

8. Comincio il detto lauoro in quadrj di grandezza di braccio 1o e $^1/_3$, doue sono historie del testamento uecchio,

nellequalj s'ingegno, come habbiano ditto, osseruare ogni mifura et imitare la natura per quanto a lui fu possibile con
1. Grechj componimenti. Et furno X storie:
2. La prima la creatione dell' huomo e della donna.
3. La seconda Adam et Eua et il sacrificio di Caino 5 et Abel, et quando amaza esso Caino il fratello Abel.
4. La terza, come Noe esce dell' archa.
5. La quarta (*l'*) historia di Habram.
6. La quinta, come nasce a Jsace Jsau et Jacob.
7. La sesta, come Josef da fratellj è messo nella cisterna. 10
8. La settima, come da Dio hebbe Moises le tauole.
9. La ottaua, quando Josue passa il fiume Giordano.
10. La nona, come David amaza Golia.
11. La decima, come la regina (*di*) Sabba vicita Salamone.
12. E fra l'una e l'altra storia misse una testa, che sono 15
13. 24—, et intorno fece uno fregio. Et cosi di fuorj intorno per stipito fece uno adornamento di foglie di uccellettj et animalj.
14. Fece' anchora il fregio alla porta di detto tempio uerso la Misericordia di maestro Andrea da Pisa. 20
15. Disegno anchora detto Lorenzo quasi tutte le finestre di uetro di Santa Maria del Fiore, excepto che l'occhio tondo ariscontro alla porta del mezo, che è sopra la cappella di San Zanobj, che è di mano di Donato.
16. Et anchora s'interuenne con Filippo di ser Brunellescho 25 nella edificatione della tribuna di detta chiesa circha a anni 18—, e hebbono un medesimo salario, et come meglio uedere haj possuto auanti, doue di Filippo di ser Brunellescho detto habbiano.

Donatello.

1. Donato Fiorentino scultore, detto Donatello,
degno fra li antichj excellentj et rarj huominj d'essere con-
numerato, mirabile fu in compoſitione et pronto in varieta,
et le sue fiure, che di gran uiuacita apparischono, con tale
ordine situaua, che in moto apaiono, et possede assaj la 5
prospettiua.

2. Opero assaj in Firenze et in di moltj altri luoghi.

3. Tra qualj in Firenze intorno all' oratorio di Orto San
Michele in 1 º pilastro la fiura di marmo di San Giorgio si
4. uede con gran prontezza et con assai parte di uiuo. È di 10
sua mano anchora in uno de pilastrj di detta chieſa la fiura
5. di marmo di San Marcho. Et coſi la fiura di marmo di
6. San Piero in 1 º de pilastri detti è di ſua mano. Et diceſi,
che furono dette dua fiure, cioe Santo Marcho et San Piero,
allogate a fare a luj insieme con a Filippo di ser Brunel- 15
7. lescho. Fece anchora uno tabernacolo di marmo in 1 º de
pilastrj del detto oratorio riscontro alla chieſa di San Michele,
doue dipoi messe furono 2 fiure di bronzo, Cristo et Santo
Tomaso, di mano del Verrocchio.

8. Anchora è di ſua mano nella facciata di Santa Maria 20
del Fiore Santo Giouannj Vangelista, fiura in vero in ogni
parte perfetta, et è in 1 º tabernaculo a canto alla porta del
9. mezo. Et coſi anchora in detta facciata fra due colonne è
10. la fiura di Daniello di ſua mano. Et anchora una fiura di

un uecchio Zucchone in detta facciata in ful cantone è di
1. fua mano. Et il gigante, che è a pie della cupola fuorj di
detta chiesa dalla porta della assuntione di Nostra Donna è
2. di fua mano. Fece anchora sej fiure di marmo, che fono
nel campanile della detta chiesa, che 4 sono poste nella
facciata dinanzj dal lato della piaza, che vene dua[1] ritratte
al naturale, cioe quelle del mezo, al lato l' una all' altra,
che una è Giouannj di Barduccio Cherichinj et l'altra Francesco Soderinj giouane, et dalla facciata di dreto sopra la
porta di detto campanile Habram, che sagrificha Jsac, et
l'altra a canto a essa.

3. Fece in detta chiesa li hornamentj del perghamo fopra
la sagrestia uecchia, che tutte le fiure, (*che*) ui sono, sono
abozate solo et non finite, et non dimeno assaj dal piano
di terra apparischano et piu rilieuono in aparentza che
quelle dell' orghano maggiore sopra la sagrestia nuoua, che
dal piano di terra non aparischano a gran pezo, et sono con
molta diligentia finite per mano di Luca della Robbia, et
4. pochissime dallj huominj vedute ne simili. È dj sua mano
dipinto l'occhio di uetro nella cupola in testa della chiesa,
che v'è drento una incoronatione.

5. Fece anchora un vaso da lauare le manj, hoggi nella
sagrestia di San Lorenzo, opera bellissima, con il falchone
et altrj hornamentj intorno di mano d'Andrea del Verrocchio.
6. Et anchora fece le porte di bronzo, che sono in detta sa-
7. grestia, benche non habbino molta gratia. Sono anchora di
fua mano in detta chiesa duj perghami di bronzo, non
8. finitj. Et fece ancho e quattro vangelistj di terra, che sono
in tabernacoli nella † (*croce*) di detta chiesa, che li haueua a
fare di marmo.

---

1 Informarsene, che nel primo testo dice solo di dua, che si uole ritratte al naturale, et di Habram.

1. Fece anchora una fiura di Santa Maria Maddalena, al
2. presente nella chiesa di San Giouannj. Fece in detta chiesa il sepolcro di papa Jannj con tuttj e suoi hornamentj excepto che una fiura, cioe la Fede, che ha un calice in mano, laquale fece Michelozzo; et ha un braccio maggior che 5 l'altro.
3. È di ſua mano la Juditta di bronzo, al presente alla loggia del duca [1], et anchora la fiura di Dauid di bronzo, al
4. presente nel cortile del palazzo del duca. Laquale tanto bene condusse, che fra l'antiche rare et belle cose degna è 10 d'essere connumerata, et se piu parte di uiuo hauto hauessj, non di bronzo, ma uiua stata sarebbe.
5. È di ſua mano un vaso di granito, con hornamenti di marmo nel palazzo de Medicj, che getta aqua,
   et un altro ſimil vaso nell' orto, che fa fonte nell' orto 15 de Pazj, molto bello.
6. È di ſua mano una fiura di San Giouannj di marmo, hoggi in casa dell' erede di Ruberto Martellj.
7. Fece in Santa † (*Croce*) il tabernaculo et la Nunziata della cappella de Caualchantj con i ſuoj belli ornamentj con 20
8. piu teste et fiure. Et anchora in detta chiesa quasj a mezo apresso alla porta del cimitero del fiancho un crucifisso, grande al naturale, di rilieuo è di ſua mano.
9. Fece piu teste al naturale et maximo in casa Lorenzo della Stufa, molto ſimile (*simili?*) al uiuo. 25
10. Fece anchora la fiura della Douitia, hoggi sopra la colonna di merchato vecchio.
11. Conoscesj facilmente la maniera ſua, dagli altri differente, et come dallj intendentj è veduta, per la uiuacita, che nelle sue cose [sono] (*?*), essere cosa sua è giudicata. 30

---

1 dire meglio.

1. È di fuo mano in Prato el perghamo, doue si mostra la Cintola.

2. In Siena nell' opera del duomo fece una fiura di San Giouannj Batista di bronzo, cosa veramente bella, ma è inperfetta per hauer mancho il braccio ritto dal gomito in giu, 5 laquale si dice non hauere finito per non essere del restante
3. del pagamento satisfatto. Si partj di Siena, dicendo a Sanefi, che uoleuano, che tale opera finissi, essj al tanto gli dessino quanto del resto della fiura gli haueuono dato; et cosi non
4. la finj. Tolse anchora da Sanefi a fare una porta di bronzo 10 et fecene il disegno molto bello et anchora condusse le forme
5. per gittarla. Ma capitandouj a sorta uno Benedetto di Monna Papera, orafo Fiorentino, assaj intendente et dimestico
6. suo, che da Roma tornaua, ando a visitare Donato. Et veggiendo tanta bella opera ordinata, assai lo riprese, che i 15 Sanesi di tanta degna cofa gloriare si potessino, et tanto persuadere lo seppe, che un giorno di festa, che i garzonj suoj a diporto erono andatj, esso et detto Bernardo disfeciono et guastorono ogni cosa et uscitj di Siena,
7. presono la uia uerso Firenze. Et tornando poi li garzonj, disfatto et guasto ogni cosa trouorono, ne esseruj 20 Donato, delquale non prima intesero nouella, che era in Firenze.

8. Fece una testa et il collo d'uno cauallo di molta grandezza, opera assaj degnà, laquale comincio et fece per finire il restante del cauallo, sul quale a essere haueua l'immagine 25
9. del re Alfonso d' Aragona. La quale hoggi è in Napolj in casa il conte di Matalona de Caraffi

10. A Padoua fece anchora fuorj della chiesa di Santo Antonio un cauallo di bronzo, suuj Gattamelata, e nel dossale dell' altare maggiore una Pieta di marmo con le 30
11. Marie, cofa excellentissima. Et sonuj intorno al coro certj quadrj di bronzo, fattj dal Vellano per i disegnj

d'esso Donato suo maestro, tanto alle sue cose simili,
1. che ciaschuno intendente fue essere giudicherebbe. Sonuj
anchora 2 crucifissj et una Nostra Donna, ch' è Lorenzo
Torniaio.

2. Fece in Rimini tutta la compositione della chiesa di 5
San Francesco, nel modo che ej uoleua fare Santo Spirito
di Firenze.

Luca della Robbia.

1. Luca della Robbia Fiorentino, scultore, opero assaj.

2. Et infra l'altre sue opere in Firenze in Santa Maria del Fiore fece l'hornamento del' organo maggiore, condotto
3. con molta diligentia. Et sonuj tutte le storie a proposito, 5 mostrando le fiure i loro effettj, che in esse s'interuenghono, benche per la loro alteza pocho si uegghino le loro per-
4. fectionj. Fece anchora a pie di detto orghano la porta di
5. bronzo della sagrestia. Et nell' archo di detta porta di terra cotta et invetriata, artifitio da luj trouato et condotto 10 con diligentia, fece la resurretione del Nostro Signore con
6. le fiure atorno, lauorate con grande ingegno. Fece anchora della medesima materia l'historia sopra l'archo della porta della sagrestia uecchia di detta chiesa.

7. In Santa † (*Croce*) nel chiostro primo nel capitolo de 15 Pazi lauoro anchora di detta materia.

8. Et in San Miniato a Monte fece la uolta della cappella et anchora lauoro nella cappella del cardinale di Portogallo, doue è sotterrato, di detta materia nella volta d'essa.

9. Et in Firenze et fuorj in altrj luoghi lauoro della detta 20 terra moltissime belle tauole et fiure, diuersamente con grande hornamento et artifitio lauorate.

10. Fece anchora a Napolj il sepolcro dell' infante, fratello del re Alfonso, et altre cose assaj.

Antonio del Pollajuolo.

1. Antonio del Pollaiuolo Fiorentino, orefice fu di grandissimo disegno et lauoro di niello et di bulino splendidamente.

2. Fece nell' altare d'argento del tempio di San Giouannj
3. di Firenze piu quadri di storie. Et fece i disegni di tuttj i ricamj, ch'al suo tempo si feciono nei paramentj di detto
4. tempio. Et anchora in ſua giouentu lauoro nella parte (*nelle porte*) d'essa chiesa con Lorenzo di Bartoluccio; et infra le altre coſe fece nello stipito della porta di mezo una quaglia, molto dilicatamente lauorata.

5. Intaglio anchora una forma di rame di gnudj di diuerse attitudinj et mirabilj.

6. Fece in Roma di bronzo il sepolcro di papa Sisto.

Masaccio.

7. Tomaso Masaccj Fiorentino, dipintore, detto per cognome Masaccio, fu grandissimo imitatore della natura, operaua con assaj facilita et faceua le fiure di gran rilieuo
8. et senza hornamentj. Solo si dette all' imitatione del vero et al rilieuo delle fiure; et ne tempi sua fu buon prospettiuo quanto alcuno altro.

9. Nella chiesa del Carmino di Firenze dipinse nella cap-
10. pella de Branchaccj, doue è gran parte di suo mano. Et infra l'altre fiure v'è uno, che trema, cosa mirabile a uedere.
11. È di sua mano anchora in detta chiesa nel pilastro della cappella de Serragli un San Paulo, fatto con mirabile arte.
12. [Et anchora nel chiostro di detta chiesa dalla porta, ch'è donde si uiene in chiesa, dipinse una processione.][1]

13. Dipinse in Santa Maria Nouella la Trinita et a pie la morte a meza la chiesa dreto al perghamo.

---

1 è detta processione di suo mano 2° (secondo) il libro d'Antonio.

1. 2. Morse in Roma, et dicesj di veneno, d'annj 26. Era assaj amato da Filippo di ser Brunellescho, et insegnollj
3. assaj cose. Et quando intese detto Filippo la sua morte, dimostro, essergli grandemente molesta, et con suoi domesticj
4. usaua spesso dire: ,Noj habbiamo fatto una gran perdita'. 5

Masolino.

5. Masolino pittore Fiorentino dipinse insieme con Masaccio nella chiesa de fratj del Carmino la cappella
6. de Branchaccj. Dipinse anchora in detta chiesa nel pilastro della capella de Serragli un San Piero.
7. Stette con Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti a rinettare 10 le porte di bronzo di San Giouannj, ch'anchora si uede e pannj delle fiure d'esse porte non ui essere e meglio rinettj che quellj per sua mano.
8. Dipinse in Pisa anchora in piu luoghi.

Lippo.

9. Lippo pittore Fiorentino[1] fu nellj sua tempj gen- 15 tile maestro.
10. Dipinse in Santo Antonio in Firenze [d]alla porta a Faenza, (*chiesa*) hoggi rouinata, (*vicino*) allo spedale, certj pouerj et nel chiostro la storia di Santo Antonio et la visione, quando Santo Antonio vidde e moltj lacci nel mondo, apresso de qualj fece 20 gli huominj con diuersj apetitj, secondo che da quellj tiratj sono.
11. Fece una fiura di musaicho con la testa invetriata, laquale è nell' udienza de capitani di Parte.
12. È di sua mano anchora in San Giovannj nella volta a capo alla porta del mezo verso il battesimo una storia di 25 musaicho di San Francesco . . . . .

---

1 mettere qui Lippo — metterlo doppo Masaccio et Masolino

Artefici Sanesi.

1. Sono stati in Siena moltj maestri dottissimi et excellentissimi, tra qualj fu

Ambrogio Lorenzetti.

Ambruogio Lorenzettj, huomo di grande ingegno.

2. Dipinse in Firenze nel capitolo de frati di Santo Spirito.

3. Anchora in San Brocolo una cappella et una tauola è 5 di fua mano.

4. Dipinse assaj in Siena et maximo ne fratj Minorj tutta una parte (*pariete*) di un chiostro d'una grandifsima historia, laquale è, come un giouane s'ando a fare frate, et come con licentia egli con altri passorono al soldano, et come furno battutj 10 et sententiatj alle forche et impicchatj a uno albero et decapitati, et come sopragiungna una horrenda tempesta et spauenteuole molto, opera certo bella et mirabile.

5. Et dipinse anchora nella facciata dello spedale dua historie, cioe la natiuita di Nostra Donna, et quando ando 15 al tempio.

6. Dipinse anchora ne fratj di Santo Agustino il capitolo.

7. Sono anchora nel palagio di Siena dipinte di sua mano molte cose.

8. Nel duomo di Siena dipinse 3 tauole bellissime. 20

9. È di sua mano anchora a Massa dipinto una tauola et una cappella.

10. Et a Volterra anchora è di fua mano una tauola assaj bella.

Simone di Martino.

1. Maestro Simone Sanese fu excellente pittore et tenuto da Sanesi il primo de loro pittorj.

2. Stette al tempo della corte di Roma ad Auignone, doue
3. lauoro assaj. Et lauoro con Lippo pittore, ch'alcunj dicano, essere suo fratello, che invero ambj duoj lauororono con diligentia. 5

4. È di sua mano nel palazo di Siena in sulla sala una Nostra Donna con il putto in braccio et con altre fiure
5. assai. Et anchora in detto palazo una tauola è di sua mano.

6. 7. Dipinse nella facciata dello spedale due historie: Una è lo sponsalitio di Nostra Donna, et l'altra, come è vicitata da molte donne. 10

8. Sono di sua mano nel duomo di Siena due tauole.

9. Comincio sopra la porta, che va a Roma, una grandissima historia d'una incoronatione. 15

10. Et sopra la porta dell' opera in Siena fece una Nostra Donna con un putto in braccio et disopra uno stendardo con agnolettj, che lo tenghano, et moltj altrj santj.

Barna o Berna.

11. Il Berna dipintore.

12. Era di sua mano una cappella in San Nicchholo.[1] (*la cappella di San Niccolo in Santo Spirito di Firenze.*) 20

13. [Ambruogio è di sua mano il capitolo di Santo Spirito.]

14. Barna pittore Sanese, così chiamato, fu excellente maestro.

15. In Siena dipinse di suo mano dua cappelle ne fratj di Santo Agostino, che, infra l'altre pitture ui sono, è un giouane 25

---

1 vedere l'originale.

menato alla morte, ilquale si uede con grandissima paura et tremore andare, cosa marauigliosa, et seco è un frate, che lo conforta, con moltissime altre belle fiure.

1. Sono di ſua mano a San Gimignano dipinte molte historie del testamento vecchio. 5

2. Lauoro anche assaj a Cortona.

Taddeo Bartoli.

3. Taddeo pittore.

4. In Pisa è di ſua mano una Nostra Donna con piu santj nel chiostro di San Francesco.

Giovanni d'Asciano.

5. Giouannj d'Asciano pittore. 10

6. Sono di ſua mano molte cose nello spedale di Siena.

7. Et in Firenze dipinse in casa e Medicj.

Lorenzo detto il Vecchietta.

8. Il Vecchietto dipintore et scultore.

9. In Siena dipinse l'archetto di San Giouannj.

10. È di ſua mano nello spedale di Siena una pittura. 15

11. Et nella merchatantia di Siena fece un Cristo di bronzo (*un San Paolo*) et un San Piero di marmo.

12. Sano pittore.

13. Francesco di Giorgio pittore et scultore.

14. Matteo pittore. 20

15. Benvenuto pittore.

1. Neroccio pittore.

Duccio di Buoninsegna.

2. Duccio pittore Sanese tenne nel fuo lauorare assaj della maniera Grecha.

3. Dipinse la tauola maggiore del duomo di Siena, laquale condusse con grandissima diligentia. 5

Giovanni Pisano.

1. Maestro Giouannj scultore, figluolo di maestro Nicchola(,) Sanese.
2. È di ſua mano il perghamo del duomo di Siena.
3. Fece anchora il perghamo del duomo di Pistoia.
4. È di ſua mano anchora la fonte di Perugia. 5

Andrea Pisano.

5. Maestro Andrea da Pisa scultore ne ſua tempi
6. fu excellente maestro et lauoro assaj. Fu nell' olimpia 420 (*410*).
7. Sono in Pisa di ſua mano a Santa Maria a Ponte molte cose.
8. Fece la porta di bronzo, che è al duomo dj San Gio- 10 uannj di Firenze verso la Misericordia, nellaquale sono historie di San Giouannj.
9. Sono di ſua mano in Firenze nel campanile di Santa Maria del Fiore le 7 opere della misericordia e 7 virtu et
10. 7 scientie et 7 pianetj intorno a detto campanile. Sonouj 15 anchora in detto campanile 4 fiure di marmo di ſua mano
11. di grandezza di 4 braccia. È di ſua mano anchora una fiura di marmo, fatta per Santo Stefano et posta nella facciata di Santa Maria del Fiore dalla parte del campanile.
12. Credo, ſia di suo mano un de 4 vangelistj. 20

Gusmin di Germania.

13. In Colonia, citta di Germania, fu un maestro nella scultura peritissimo et di excellentissimo ingegno, nominato

Gusmin, et non solo valse nella scultura, ma nella pittura
1. anchora; et fu grandissimo disegnatore. Et non era inferiore
nelle opere sua allj antichi Greci statuarij, et se le fue fiure
alquanto corte, come erano uniuersalmente, non fussino state,
era da essere veramente unicho chiamato. 5

2. Stette col duca d'Angio, alquale fece molti lauorj d'oro,
et infra gli altri una tauola d'oro, laquale con gran solleci-
3. tudine et diligentia egregiamente condusse. Laquale dipoi a
poco tempo esso dal detto duca uidde disfare et vana
uidde la faticha sua, che seruire si uolse del metallo in ſua 10
bisognj occhorsilj, et dicio tanto sdegno n'hebbe et in se
tanta passione, che disprezato il mondo et dispensato per
l'amore di Dio tutto il suo, si ridusse, facendoſi romito, tutto
il restante della uita sua a fare penitentia et in surun monte
in una picchola cella elesse la stanza sua, doue assaj coſe 15
4. dipinse per suo spasso. Et spesso da giouanj studioſi dell'
arte vicitato, benignamente li risceueua, dalquale traeuono
molte cose si dell' arte come del ben viuere; et gran tempo
stette in quel romitano con humjlta grandissima et morj al
tempo di papa Martino, che fu nella olimpia 438.[1] 20

Michelozzo Fiorentino.

5. Michelozzo Fiorentino, scultore et architetto, fece una fiura di marmo a pie del sepolcro di Donato di papa Jannj jn San Giouannj.[2]

6. Fece il modello della cupola della chiesa de fratj de Seruj.[3] 25

7. Fece il modello del palazo di Coſimo de Medicj.[3]

---

1 dichiarare meglio le olimpie cosi per libro, doue ne dice.

2 nel libro d'Antonio dice: fece la fiura di bronzo, laquale è nel pilastro d'Orzanmichele, di San Matteo.

3 dicesi. 30

1. A Perugia per suo ordine si fece una roccha.
2. Fece rimettere le colonne et i pilastrj nel cortile della loggia (*del*) palazzo dellj Signorj.
3. Fece a piu signorj assaissimj modellj di edifizij.

Desiderio da Settignano.

4. Desiderio scultore fu nelle sue cose di somma gratia et molto pulito et hornato, et se la morte molto presta non l'hauessj in giouentu tolto di terra, sare venuto infra li optimj scultorj a somma perfectione. 5
5. Fece il sepolcro di messer Carlo Marsuppinj nella chiesa di Santa † (*Croce*) di Firenze. 10
6. È di fua mano in Santo Lorenzo l'hornamento del corpus Dominj con il puttino, cosa in vero condotta egregiamente.
7. È di fua mano anchora jn Santa Maria Nouella in Firenze il sepolcro di marmo della Beata Villana a canto al tramezo della chiesa dalla porta, si va alla piaza vecchia. 15
8. Fece la testa della Marietta dellj Strozzj, molto bella.
9. Et nella facciata della casa de Gianfliazzj lungho Arno fece uno scudo, entrouj l'arme de detti Gianfliazzj.

Andrea del Verrocchio.

10. Andrea del Verrocchio, scultore et pittore Fiorentino, fu discepolo di Donato. 20
11. Et in Firenze fece la fiura di Cristo et la (*fiura*) di San Tomaso, poste nel pilastro d'Orzanmichele nel tabernaculo di Donato.
12. È di fua mano la Nostra Donna di marmo sopra il sepolcro di messer Carlo (*Lionardo*) d'Arezo in Santa † (*Croce*). 25
13. Fece dua historie nell' altare d'argento di San Giouannj.
14. Dipinse una tauola del baptefimo del Nostro Signore, laquale poi fu posta in San Saluj.

1. Fece anchora il bottone et la † (*croce*) in sulla lanterna della cupola di Santa Maria del Fiore.

2. Et (*in*) San Lorenzo è di ſua mano nella cappella del corpo di Cristo il sepolcro di Piero et Giouannj di Cosimo

3. de Medicj. Et nella sagrestia di detta chiesa fece l'horna- 5 mento del vaso di Donato da lauare le manj con un falchone et altrj . . . . . (*hornamentj*) intorno.

4. Fece anchora una fiura di Dauid di bronzo, posta nel palazo de Signorj a capo alla schala, cioe alla catena.

5. Fece in Vinetia un cauallo di terra, in sulquale era 10 Bartolomeo da Berghamo, per gittarlo di bronzo, ma per la ſua morte, che ui ſ'interpose, non lo pote finire.

Stefano.

1. Stefano pittore Fiorentino[1], per sopra nome detto lo Scimia, fu diligentissimo maestro et ritraeua tanto naturale le cose, che vere pareuano, d'onde tal nome s'aquisto.
2. Et alcunj dicono, essere parente di Giotto.[2]
3. Di sua mano dipinse (*nel chiostro di Santo Spirito*) la transfiuratione del Nostro Signore acanto all' archo, fatto da Antonio da Vinegia (*con la storia del miracolo*) de cinque panj et dua pesci. 5
4. Dipinse a Pisa in campo santo l'assuntione di Nostra Donna.

5. Giouannj Tossichanj, Lorenzo di Biccj, padre di Bicci, } pittori Fiorentinj.[3] 10

Bicci di Lorenzo.

6. Bicci pittore Fiorentino opero assaj et con gran
7. facilita. Fu circha al 1400.
8. Et infra l'altre sue opere in Firenze sono e martirii nella chiesa de frati del Carmino. 15
9. Fece anchora e martirj similmente nella compagnia de martirj dreto a Camaldolj.

---

1 metterlo innanzj Bicci. A. (*Antonio Billi?*)

2 fu parente di Giotto. 20

3 harebbono a essere innanzi al Bicci.

1. Dipinse anchora nella facciata di Santa †(*Croce*) dalla porta del Martello, oue è il San Cristofano, che tutto è di
2. ſua mano. Et coſi drento a essa porta fece que fratj.
3. Sono di sua mano in Santa Maria del Fiore li dodicj apostolj et cosj e santj delle cappelle, che sono a pie delle 5 finestre.
4. Fece inſieme con Nerj suo figluolo la cappella de martirj in San Marcho.
5. Dipinse anchora il detto in sala della casa vecchia de Medicj nella uia Largha. 10
6. È di ſua mano nella chieſa della Nunziata dreto al coro la tauola di Santo Gismondo.
7. In San Friano dipinse una tauoletta, entrouj una Santa Apollonia et altre fiure.
8. Et fuori di Firenze al tempio, fuorj gia della porta Alla 15 Justitia dipinse una historia di martirj.

Neri di Bicci.

9. Nerj di Bicci pittore dipinse in Ognisantj la cappella de Lenzj [e] et piu lauorj inſieme con Biccj suo padre.
10. In Santo Spirito una tauola di ſuo mano dell' agnolo Raffaello et Tobia. 20

Nanni di Antonio di Bancho.

11. Nannj d' Antonio di Bancho scultore, ciptadino Fiorentino, fu dicepolo di Donato et buon maestro et morj giouane del male del diabete.
12. Et infra l'altre opere sua si vede la fiura di San Fi-
13. lippo di marmo nel pilastro d'Orzanmichele. Et anchora in 25 uno di dettj pilastrj è di sua mano la fiura di Santo Lo.[1]

[1] dice nel primo testo la fiura di Santo Lo nel pilastro d'Orzanmichele. (*è cancellata questa nota marginale.*)

1. Sono anchora di fua mano e quattro santj in uno de dettj pilastri.
2. Fece a Santa Maria del Fiore sopra la porta del fiancho, che ua alla Nunziata, di fuora una asuntione di Nostra Donna di marmo dj basso rilieuo, che è bella compositione. 5
3. Et anchora nella facciata dinanzj di detta chiesa uno de 4 evangelistj, che è quello acanto la porta del mezo verso i Legnaiuuolj.

Antonio e Bernardo Rossellino.

4. Antonio Rossellj Fiorentino, scultore, per sopranome detto il Rossellino del Proconsolo, talmente chia- 10 mato, perche lauoro presso a detto luogho, fu molto gentile et diligentissimo maestro; et le sua cose sono molto bene finite et sonne state mandate in diuersj paesj et in compo-
5. sitione di cose picchole. Fu excellente.
6. Si uede di fua mano nella chiesa di Santa †(*Croce*) di 15 Firenze una Nostra Donna di marmo nella prima colonna sopra il sepolcro di Francesco Nori.
7. Sono di fua mano nella chiesa di San Miniato a Monte et nella cappella del cardinale del Portogallo il sepolchro di marmo con la fiura di detto cardinale con piu altre fiure 20 et altrj adornamentj riscontro a detto sepolcro, le quali condusse con quanta diligentia gli fu possibile.
8. Fece un San Bastiano, il quale è nella pieue d'Empoli, opera molto excellente.
9. Fece una tauola di marmo, che fu mandata a Napolj, 25 et anchora un' altra tauola, che fu similmente mandata a Lione nella chiesa de Fiorentinj.
10. Hebbe detto Antonio un fratello, nominato Bernardo, che fu architettore et scultore.
11. Ilquale fece il sepolcro di messer Lionardo Bruni d'Arezo 30 nella chiesa de fratj di Santa †(*Croce*) di Firenze.

1. Anchora fece il modello della casa de Rucellaj, et della loggia fece il modello Antonio del Migliorino Guidottj.

Giovanni dal Ponte.

2. Giouannj pittore Fiorentino, che staua da Santo Stefano a Ponte et per tal cagione per cognome era chiamato Giouannino da Santo Stefano. 5

3. Infra l'altre sue opere sono in Santa Trinita dipinte di sua mano tre cappelle, una quella dellj Schalj et l'altra a canto a essa, et la terza è quella di Santo Paulo dall' altro lato della cappella maggiore.

Fra Giovanni da Fiesole.

4. Fra Giouannj dell' ordine di San Dome- 10 nicho et chiamato fra Giouannj da Fiesole staua il piu del tempo a Santo Domenicho a Fiesole, poco di fuorj di Fi-

5. renze. Fu di molto humana natura et diuoto et dipinse con assaj facilita in Firenze et in Roma et in altrj luoghi.

6. In Firenze nel monasterio de fratj di San Marcho di- 15 pinse il capitolo.

7. È di fua mano nella chiesa de dettj fratj la tauola dell' altare maggiore.

8. Et sono piu pitture di suo nel conuento de dettj fratj.

9. Fece la tauola nella sagrestia di Santa Trinita, doue 20 Cristo è deposto di † (*croce*).

10. È in San Gilio di fua mano una tauola, doue è dipinto il paradiso.

11. Et anchora nel Tempio (*per la compagnia del Tempio*) una tauola djpinse, doue è Cristo morto et intorno le Marie. 25

12. Sono di fua mano nell' hornamento dellj argentj ne fratj della Nunziata piu fiure picchole dipinte.

1. Et [in] nella chiesa de fratj dellj Agnolj è di sua mano uno inferno et un paradiso.
2. In Santa Maria Nouella (*dipinse*) tra le 3 porte del
3. tramezo, quando era giouane. Piu tabernaculettj (*dipinse*) in detta chiesa, doue tenghono le reliquie.[1] 5
4. Dipinse la tauola della cappella del palazzo de Medicj, et allo 'ntorno della quale dipinse in frescho Benozo.
5. Sono nella chiesa di San Domenicho di Fiesole piu tauole di sua mano, che molto bene per chj intende sono conosciute et maximo chj (*ha*) visto della maniera fua. 10
6. Dipinse fuorj sopra l'uscio di detta chiesa una Nostra Donna.
7. In Roma dipinse a papa Eugenio (*come ancor' a papa Niccola*) una cappella.

Don Lorenzo Monaco.

8. Fra Lorenzo pittore, frate dellj Agnolj di Firenze, 15 fece nella chiesa di dettj fratj la tauola dell' altare maggiore,
9. lauorata con grande hornamento. Dipinse anchora in detto convento molte altre cose.
10. In Santa Trinita di Firenze è di fua mano dipinta la cappella dellj Ardinghellj, doue sono dipinte Dante et il Pe- 20
11. trarcha. Et in detta chiesa anchora dipinse la cappella de Bartolinj, doue fece lo sponzalitio di Nostra Donna.

Dello Delli.

12. Messere Dello Fiorentino, pittore fece in Spagna opere assaj et in altrj luoghi, et in Firenze non è
13. molta notitia di sue pitture. È fama, che con grembiulj di 25
14. tela d'oro auantj dipingeua. Et dal re di Spagna fu fatto caualiere, et fugli fatto grande honore, tornando a Firenze,

---

1 dire meglio et vedere, di che cose è.

et furongli date le bandiere del comune, che nel tempo medesimo tornando fimilmente in Firenze Filippo dellj Scholarj, detto Spano, tanto egregio caualiere, gli furno per in-
1. vidia denegate. Et dicesj, che tornando esso et hauendo con gran seguito di persone hauto le dette bandiere et 5 passando per Vacchereccia, doue in quel tempo erano molte botteghe di oreficj, nelle qualj erano molti fua conofcentj, fu da alcuni bociato, o per beffe o per piaceuolezza che fi
2. fussj, con dire: ,o, o, o'. Si uolto verso loro et con ambe le mani fece le fiche et senza dire cosa alcuna passo uia, 10 et quasj nessuno, excepto quellj che lo bociorono, di cotale atto s'auiddero, che con le manj haueua loro la risposta fatto.
3. È di fua mano in Firenze nel primo chiostro di Santa Maria Nouella di uerde terra, quando Isaac dette le benedítioni a figluolj. 15

Spinello Aretino.

4. Spinello, pittore Fiorentino et padre (*sic*) di Forzore orefice, abito in Arezo et li stette il piu del tempo della vita sua; et percio chiamato era Aretino.
5. Dipinse la sagrestia di San Miniato a Monte.

Fra Filippo Lippi.

6. Fra Filippo pittore dell' ordine Carmelitano fu 20 valentifsimo maestro et era gratioso molto et hornato et sopra modo artifitioso, et auantj a lui furono pochi che nelle compositioni et varieta del colorire et nelli hornamentj d'ogni sorta o imitatj dal uero o fintj o nel fare i pannj delle fiure lo fuperassino. 25
7. Dipinse in Firenze nella chiesa di Santo Ambruogio la tauola dell' altare maggiore, molto hornata et bella,

et nella fagrestia de fratj di Santo Spirito una tauola d'altare de Barbadorj, fatta fare per i capitani di Orzanmichele.

1. Et dipinse nel nouitiato de fratj di Santa † (*Croce*) una tauola d'altare, nellaquale sono alcunj errorj, contraseg-
2. natj per Andreino dellj Impicchatj. Et anchora nella chiesa di dettj fratj dipinse la predella dell' altare della Nuntiata di mano di Donato, laquale a sua 'stanza fece. 5
3. È di ſua mano in San Lorenzo nella cappella delli operaj una tauola d'altare et nella detta chiesa nella cappella della Stufa una tauola d'altare non finita a canto alla cappella maggiore.
4. Dipinse anchora una tauola nel palazzo de Medicj, la- 10 quale, quando essj di Firenze furno scacciatj, fu cauata et
5. messa nel palazzo de Signorj, doue al presente si troua. Et nel palazo detto (*sul*)la schala è di sua mano una Nunziata.
6. È anchora di ſuo mano nella chiesa delle suore delle Murate la tauola dell' altare maggiore et in detta chiesa la 15 tauola di San Bernardo, quando ha legato il demonio, et in detta chiesa una tauoletta similmente di San Bernardo.
7. È di ſuo mano anchora nella chiesa delle suore d'Annalena ouero di Baldaccio una tauoletta, doue è dipinto un presepio. 20
8. E al Carmino dipinse in sulla piaza sopra la porta del chiostro la Nuntiata.
9. In Prato dipinse nella pieue la cappella maggiore.
10. In Padoua dipinse anchora assaj et feceuj di belle opere.

Andrea dal Castagno.

11. Andreino da Castagno pittore, cognominato 25 Andreino dellj Impicchatj, si dice essere stato da picchol fanciullo leuato da guardare le pecore da uno, che trouato l'haueua disegnare insu le lastre, et in Firenze hauerlo seco condotto, doue poi alla pittura dare opera gli fece, laquale in modo aprese, che pochj ne sua tempi hebbe concorrentj. 30
12. Et fu gran disegnatore et di gran riljeuo, amatore delle

difficulta dell' arte et di schorcj, et veggonsi anchora hoggi le cose sua molto pronte, che con gran facilita faceua.

1. Dipinse in Firenze nella chiesa di San Gilio una facciata,[1] che la 2a dreto all' altare dipinse Alesso Baldouinettj et la 3a verso . . . . maestro Domenicho da 5 Vinetia, ilquale da detto Andreino fu morto per invidia d'un colpo di una maza ferrata insulla testa, che gli dette, acio finire non potessi la detta facciata; laquale cosa esso

2. Andreino alla sua morte confesso, detto omicidio. Et nel chiostro dell' Ossa di detta chiesa fece un Santo Andrea 10

3. sopra uno uscio. Et anchora nel refettorio di detto luogho, cioe di Santa Maria Nuoua, dipinse un cenaculo di Cristo con li apostolj, cosa excellente.

4. Nel chiostro grande de fratj di Santa † (*Croce*) dipinse un Cristo battuto alla colonna con piu fiure intorno. 15

5. Et anchora nella chiesa de dettj fratj [in] nel cantone a canto alla cappella de Caualcantj ouero della Nuntiata di Donato sono di fuo' mano un San Girolamo et un San Franciescho.

6. Dipinse anchora nella chiesa de fratj della Nunziata 20 nella cappella di messer Orlando de Medicj le tre fiure dell'

7. altare, ch'al naturale ui ritrasse la donna sua. Et dipinse anchora in detta chiesa in un altra cappella Santo Girolamo et anchora in detta chiesa acanto alla detta cappella et acanto alla cappella della Nunziata Santo Giuliano con la 25

8. fua historia. Et in detta chiesa è di fuo mano anchora un San Bernardino, che è nel pilastro della cappella di Santa Barbara, opera molto mirabile.

9. In Santa Maria del Fiore acanto alla fiura di messer Giouannj Aguto di Pagolo Ucello dipinse la fiura di Nicchololo 30 da Tollentino a cauallo, stato capitano de Fiorentinj.

---

1 Vederle.

1. Nel muniſtero de fratj dellj Agnolj nel primo chiostro, risconitro alla porta come s'entra drento, è di suo mano il crucifisso con le altre fiure atorno e il crocifisso del chiostro sull'orto.
2. Dipinse sopra la porta della chiesa delle suore di San 5 Giuliano uno Cristo in † (*croce*) con Maria et San Giuliano, opera molto bella.
3. Dipinse anchora nella facciata del palazo del Podesta piu cittadinj, statj confinatj per lo stato, a uso d'inpichatj per loro ignominia, equalj tanto bene condusse, che dall' 10 hora auantj da loro il cognome s'aquisto, che Andreino non piu da Castagno, ma delli Impicchatj era chiamato.
4. Poco fuorj di Firenze nella villa, detta Soffiano, nella loggia della casa de Carduccj et poi de Pandolfinj dipinse moltj huominj famosj. 15
5. Dipinse alla Scharperia sopra la porta del palazo del Vicario una Carita nuda, egregia pittura.

Paolo Uccello.

6. Pagolo Ucello Fiorentino, pittore valse assaj nel fare animalj et paesj et fu buono componitore et uario et amatore delle difficulta dell'arte et molto artifitioso nellj 20
7. schorcj, perche molto bene la prospettiua possedeua. Morse allo spedale.
8. In Firenze nel primo chiostro di Santa Maria Nouella fece, quando Idio plasmó Adamo et Eua, et come furono
9. dal paradiso cacciatj.[1] Et dipinse nel detto chiostro anchora 25 l'historia del diluuio, doue sono di bellissime cose.
10. Dipinse in Santa Maria del Fiore la fiura di messer Giouannj Aguto Inghilese, capitano de Fiorentinj, a cauallo di uerde terra.

---

1 Vedere, se sono una historia o dua. 30

1. Et nel chiostro de fratj del Carmino sopra la porta dipinse una processione.
2. Et anchora nel munisterio de fratj dellj Agnolj nel chiostretto dall'orto dipinse di uerde terra molte fiure, con grande artifitio et tenute dallj intendentj assaj rare. 5
3. Nella faccia del munistero delle fuore di Baldaccio overo Annalena fece dua fiure.[1]
4. Et sopra la porta della chiesa di Santo Tomaso in merchato vecchio dipinse Cristo et San Tomaso.
5. Dipinse anchora nel chiostro di San Miniato a monte 10 disopra, intorno et disotto come s'entra drento, ma sono cose non molto tenute in pregio.
6. Dipinse e quadrj delle giostre nel palazo de Medicj nella uia Largha.
7. Fece molte altre opere in pannj et in tauole, assaj 15 tenute care et commendate.

Giuliano di Arrigo, detto il Pesello.

8. Pesello pittore Fiorentino passó tutti gli altrj nel fare gl'animalj, che di moltj anchora di fua mano si ueggono di gran perfectione, et infra gli altrj
in Firenze nel palazo de Medicj un lione a una grata. 20
9. Et dipinse anchora presso a detto palazo in casa Piero Francescho de Medicj una spalliera d'animalj, molto bella.
10. A Pistoja nella chiesa di San Jacopo dipinse una tauola.
11. Et fece moltissime altre opere et piu disegnj, seguitj 25 dipoi per Francescho suo discepolo, detto Pisellino.[2]

---

1 Vedere, doue uj sono.

2 Satz 10. 11. kassirt; dazu die Bemerkung Fu di mano di Pisellino.

Francesco di Stefano, detto il Pesellino.

1. Francesco pittore Fiorentino, discepolo di Pesello et detto per sopranome Pesellino, assaj imitó il maestro et fu molto gentile et in compositione di cose picchole excellente.

2. In Firenze nel nouitiato de fratj di Santa † (*Croce*) è di sua mano la predella dell' altare della tauola di mano di fra Filippo, nella qual tauola sono alcunj errorj, seguita (?) da Andreino da Castagno. 5

3. In Pistoja dipinse nella chiesa di San Jacopo una tauola, entrouj la Trinita. 10

Alesso Baldouinettj.

4. Alesso Baldouinettj Fiorentino, pittore dipinse in Firenze la cappella maggiore in Santa Trinita et la tauola di detta cappella.

5. Dipinse nella chiesa di San Gilio la facciata dreto all' altare maggiore. 15

6. E nel chiostro auantj la chiesa dellj fratj de Seruj dipinse in frescho un presepio apunto dreto alla Nunziata.

7. Rischiaro la uolta del musaicho di San Giouannj, doue li fu fatto dalla (*dal La*) Ceccha architettore uno ordigno di legname, molto bello, che con gran facilita si giraua per tutta 20 la cupola, il disegno del quale hebbe da Bernardo Galluzzj, chè gran tempo dipoi stette nella Sapientia.

Domenico Venetiano.

8. Maestro Domenicho da Vinetia pittore dipinse in Firenze nella chiesa di San Gilio la facciata verso

9. . . . . della cappella maggiore. Et fu morto, mentre 25 lauoraua in detta facciata, da Andreino dellj Impicchatj per invidia, che a concorrentia dipigneuano in detto luogho.

Berto Linaiuolo.

1. Berto Fiorentino, pittore.

2. 3. Nella sua pueritia stette al linauuolo. Morse giouane et non dimeno fu valente et fece piu tauole et altre pitture in tondj, molto belle.

4. Guido del Guidolino pittore Fiorentino. 5

5. Jacopo del Corso pittore Fiorentino.

6. Zanobi dellj Strozzj pittore Fiorentino.

7. Domenicho di Mombertino pittore.

8. Zanobi Macchiauellj pittore Fiorentino.

Baccio da Montelupo.

9. Baccio da Montelupo scultore fece il San Gio- 10 uannj vangelista nel pilastro d'Orzanmichele.

10. El Marotino pittore Fiorentino.

11. Giouannj da Rouezano pittore.

Benozzo Gozzoli.

1. Benozo pittore Fiorentino dipinse in Firenze la facciata della chiesa di fuorj di San Gilio, quando il papa consacro detta chiesa.
2. Dipinse la facciata da lato di fuorj di Santa Maria Maggiore di uerde terra. 5
3. In San Friano di Firenze un transito di San Girolamo, hoggi guasto, nella faccia verso la via.
4. Et anchora è di sua mano dipinta in frescho la cappella del palazo de Medicj, doue è la tauola di fra Giouannj da Fiesole. 10
5. In Pisa in campo santo dipinse molte cose.

Piero del Pollajuolo.

6. Piero del Pollaiuuolo pittore Fiorentino.[1]
7. In Firenze dipinse nella faccia dinanzj della chiesa di San Miniato fra le torri un San Cristofano, et si dice esserne il disegno di Antonio suo fratello.[2] 15
8. È di sua mano la tauola di San Bastiano nella chiesa di San Bastiano acanto alla Nunziata, doue dal naturale ritrasse Gino di Lodouico Capponj.
9. Fece le 6 virtu, che sono nella spalliera della sala della Merchatantia, che la 7ª, cioe la Fortezza, è di mano di 20 Sandro di Botticello.
10. Et fuorj di Firenze nella chiesa di San Miniato a monte dipinse la tauola della cappella del cardinale di Portoghallo.
11. A Roma piu cose.

---

1 Metterlo innanzj a Sandro Botticelli. 25

2 Et del libro d'Antonio dice, essere stato il disegno al fermo d'Antonio suo fratello.

Sandro Botticelli.

1. Sandro di Mariano di Vannj Filipepi, chiamato Sandro di Botticello, pittore, fu discepolo di fra Filippo et huomo molto piaceuole et faceto, et ne sua tempi 2. erano le sue opere stimate assaj. Et essendo esso una volta da messer Tomaso Soderini stretto a tor moglie, gli rispose: 5 3. ,Vi uoglio dire quello che non è troppe notti passate che m' interuenne, che sognauo hauere tolto moglie; et tanto dolore ne presj, che io mi destaj et per nonmj radormentare (*et*) per non lo risognare piu mi leuaj et andaj tutta la notte per Firenze a spasso come un pazo'; per ilche intese 10 4. messer Tomaso, che non era terreno da poruj vigna. Et a uno, che piu uolte nel ragionare secho gli haueua detto, 5. che harebbe uoluto cento lingue, gli rispose: ,Tu chiedj piu lingue et ha'ne la meta piu che il bisogno, chiedj ceruello, 6. poueretto, che non hai niente.' Lauoro assaj. 15

7. E in Firenze dipinse nella Merchatantia la Forteza nella spalliera de sej, che l'altre sono di mano di Piero del Pollaiuuolo.

8. Nella chiesa de frati di San Marcho è di sua mano una gran tauola allato alla porta della chiesa. 20

9. Nella chiesa d'Ognisantj nel pilastro dinanzi al coro dipinse in frescho un Santo Agostino, al riscontro del San Girolamo, fatto a concorrenza con Domenicho del Grillandaio.

10. Et in detta chiesa . . . .

11. Et nel refettorio di detti fratj è di sua mano un cenaculo di Cristo con dicepolj, ilquale fece nel 1480. 25

12. È di sua mano in San Bernaba la tauola dell' altare maggiore di Nostra Donna et Santa Caterina.

13. Et nella chiesa delle suore delle Conuertite dipinse la tauola dell' altare maggiore che è 30

14. Et (*in*) Santa Maria Nouella dipinse una tauoletta di

altare, che è acanto alla porta del mezo, de magi, che vj sono piu persone ritratte al naturale.

1. In Santa Maria Maggiore è di fua mano 1° San Bastiano in tauola, che è in una colonna, ilquale fece di Giennaro nel 1473.

2. In San Piero Gattolinj la tauola dell' altare maggiore, che sono: 5

3. Piu femine gnude bellissime.

4. In Santo Spirito è di sua mano nella cappella de Bardj la tauola dell' altare, doue è dipinto 1ª Nostra Donna et 1° San Giouannj Battista.

5. A Castello in casa il signore Giouannj de Medicj piu 10 quadri dipinse, che sono delle piu belle opere che facessj.

6. Dipinse nel 1478 nella facciata, doue gia era il Bargiello, sopra la doghana messer Jacopo, Francesco et Rinato de Pazj et messer Francesco Saluiatj, arc[h]iueschouo di Pisa, et duj Jacopi Saluiatj, l'uno fratello et l'altro affine di 15 detto messer Francesco, et Bernardo Bandini, impicchatj 'per la gola, et Napoleone Franzesj, inpicchato per 1° pie, che si trouorono nella congiura contro a Giuliano et Lorenzo de Medicj, allj qualj Lorenzo poi fece ai piedj li epitaffi, et infra l'altrj a Bernardo Bandino, che in questo modo diceua: 20

7. Son Bernardo Bandinj, un nuouo Giuda,
Traditore 'micidale in chiesa io fuj,
Ribello per aspettare morte più cruda.

8. Et è di sua mano nel palazo de Signorj sopra la schala, che ua alla Catena, l'istoria de 3 magi. 25

9. Dipinse et storio un Dante in cartapecora a Lorenzo di Piero Francesco de Medicj, ilche fu cosa marauigliosa tenuto.

10. 11. In Roma dipinse anchora. Et feceuj una tauola di magi, che fu la piu (*bella*) opera che maj facessj.

12. Et nella cappella di Sixto fece 3 faccie o quadri.[1] 30

13. Et fece assaj opere picchole bellissime et infra l'altre un San Girolamo, opera singulare.

---

1 Dimandarne.

Domenico Grillandajo.

1. Domenicho del Grillandaio pittore Fiorentino opero afsaj.

2. In Firenze nella chiesa de fratj di Santa † (*Croce*) dipinse un tabernaculo di San Paulino presso et dallato della porta del Martello, che fu la prima opera che nella pittura 5 gli comminciafsi a dare fama.

3. Dipinse la cappella maggiore et la tauola dell' altare di Santa Maria Nouella, doue guasto le prime pitture, fatteuj dall' Orchagna, che ne cauo di molte attitudinj di fiure et

4. di molte altre cose. Et vi ritrasse al naturale di molte 10 fiure, come anchor hoggi si uede, et infra l'altre il Politiano, il Marullo, messer Cristofano da Prato et messer Marsilio Ficinj, che sono nell' istoria prima verso la cappella di Filippo di fra Filippo insieme dalla cintola in su.

5. Dipinse in Santa Trinita la cappella et tauola de 15 Sassettj.

6. Nella chiesa d'Ognisantj dipinse in frescho un San Girolamo nel pilastro del coro, fatto a concorrentia con Sandro di Botticello, che al rincontro in un medefimo tempo dipinse

7. il Santo Agostino. Et dipinse in detta chiesa un San 20 Giorgio.[1]

8. Nella chiesa delle suore delle Murate dipinse un San Girolamo.

9. In Roma dipinse anchora nella cappella di Sisto piu

10. historie et vi fece di molte altre opere. Fu padre di Ridolfo. 25

---

1 Credo, fia di Sandro.

Fra Bartolommeo.

1. Fra Bartolomeo di Pagolo, frate di San Marcho, pittore.

2. In Firenze dipinse nel chiostro dell' Ossa di Santa Maria Nuoua in frescho un Giuditio.

3. Et nella chiesa de fratj di San Marcho sono di ſua mano dua tauole d'altare in meza là chiesa, l'una a rincontro 5
4. dell' altra. È di ſua mano anchora il San Marcho a sedere,
5. che è nel muro del coro di detta chiesa. Dipinse anchora 1° San Bastiano nudo, opera mirabiliſsima et rara, che gia stette piu tempo in detta chiesa, poi fu messo da fratj nel 10 capitolo, et dipoi fu mandata (*sc. la tauola*) in Francia.[1]
6. Dipinse un San Vincentio sopra l'altare di sagrestja de dettj fratj.[2]

7. Dipinse una Nostra Donna et 1° Cristo in casa Agnolo Donj. 15

8. Dipinse una tauola d'altare nella Badia di Firenze di San Bernardo a Bernardo del Biancho nel 1505.

9. Dipinse dua tauole molto belle, che furon mandate in Francia.

10. A Lucca dipinse una Misericordia. 20

Raffaellino del Garbo.

11. Raffaello del Garbo pittore fece in Santo Spirito una tauola d'altare, doue dipinse una Pieta, opera molto bella.

12. Dipinse un crucifisso in tauola nell' oratorio de fratj del monte Ulivueto fuorj di Firenze. 25

---

1 Dirne piu particularj.

2 Credo, habbia sopra l'uscio di sagrestia.

Andrea del Sarto.

1. Andrea del Sarto Fiorentino, pittore, dicepolo di Raffaellino del Garbo excellente, opero assaj e fece di moltj dicepoli.

2. In Firenze nel chiostro della compagnia di San Giouannj Schalzo dipinse piu storie molto belle. 5

3. Nel chiostro dinanzj alla chiesa della Nunziata dipinse piu storie, cioe Santa Anna nel parto di Santa Maria et la storia de magi et altre quattro (*cinque*) storie, che sono acanto, l'una all' altra, in detto chiostro all' entrare a mano stancha.

4. Dipinse, quando era giouane, il palazo de Dej in sulla 10 piaza di Santo Spirito.

5. Dipinse nel chiostro di dettj fratj (*de' Servi*) anchora sopra la porta, che va in chiesa, una Nostra Donna a sedere con il putto et Giuseppo.

6. Et anchora in ſullo sdrucciolo da Orto San Michele 15 dipinse una Nunziata.

7. Et per lo assedio di Firenze dipinse in piaza dalla Condotta 2 huominj del signor Mario Orsino, cioe Cecchino Orsino et .... (*Jachopantonio Orsino*), impicchatj per 1° pie, equali dette none hauere fatto, (*ma*) 1o ſuo dice- 20 polo; ma di ſua mano li fece.

8. Dipinse una tauola, laquale è in casa Bartolomeo Panciatichj, entratj 1ª ....[1] (*assunta di Nostra Donna con gli apostoli intorno al sepolcro.*)

9. Et è di ſua mano poco fuorj della porta a San Gallo 25 di Firenze un tabernaculo di Nostra Donna.

10. Et nel refettorio di San Saluj fuori di Firenze dipinse 1° cenaculo di Cristo co dicepolj, cosa marauigliosa.

11. Dipinse una tauola d'altare, che è nel romitorio di Valle

---

1 Dimandarne Jacopo da Pontormo. 30

Ombrosa, et nel mezo d'essa v'è una Nostra Donna picchola, pittura Grecha.

1. Una tauola d'altare è di fua mano nella chiesa del munistero di Luco in Mugello.

2. Dipinse dua tauole d'altare, gia fuori di Firenze nella 5 chiesa di San Gallo et al presente in dettj fratj a Santo
3. Jacopo infra fossj: In una fece la Trinita, nell' altra, quando Cristo era nell' orto.

4. Dipinse una tauola nella chiesa delle monache di San Francescho in Firenze. 10

5. Et anchora una altra tauola nella chiesa delle monache di Monte Dominj.

6. Et l'ultima opera che ej facessj fu un quadro d'altezza 3 braccia, entrouj dipinse un sacrifitio di Habram et Isac con certj pastorj, nel quale dimostro, che ben possedeua 15 l'arte, che era excellente maestro, che è opera da essere tra
7. l'antiche rare opere connumerata. Laquale hebbe poi il marchese di Peschara per mezo di Filippo Strozzi.

8. Dipinse al Poggio (*a Caiano*) nel palazo de Medicj nella sala da basso il . . . . .[1] (*tributo degli animali.*) 20

---

1 Dimandarne Giorgio o Jacopo da Pontormo.

Lionardo da Vincj.

1. Lionardo da Vincj, cittadino Fiorentino, quantunche (*non*) fussj legittimo figluolo di ser Piero da Vincj,
2. era per madre nato di bon sangue. Fu tanto raro et uniuersale, che dalla natura per suo miracolo essere produtto dire si puote; laquale non solo delle bellezze del corpo, che 5 molto bene gli concedette, uolse dotarlo, ma di molte rare
3. virtu uolse anchora farlo maestro. Assaj valse in mathematica et in prospettiua non meno et opero di scultura et
4. in disegno passo di gran lungha tuttj li altrj. Hebbe bellissime inventionj, ma non molto colorj le cose (*ma non* 10 *colorj molte cose?*), perche maj a se medesimo satisfaceua, et
5. pero tanto rare si trouono le sue opere. Fu eloquente nel parlare et raro sonatore di lira et fu maestro di quella
6. d'Atalante Migliorottj. Attese et dilettossj de semplicj et fu valentissimo in tirarj et in edifizij d'acqua et d'altrj ghiribizj 15 ne maj con l'animo suo si quietaua, ma sempre cose nuoue con l'ingegno fabricaua.
7. Stette da giouane col Magnifico Lorenzo de Medicj; et dandolj prouisione per se il faceua lauorare nel giardino
8. sulla piaza di San Marcho dj Firenze. Et haueua 30 annj, 20 che'l dal detto Magnifico Lorenzo fu mandato al duca di Milano insieme con Atalante Megliorottj a presentarlj una
9. lira, che unico era in sonare tale extrumento. Torno dipoi in Firenze, doue stette piu tempo; et dipoi o per indignatione che si fussj o per altra causa, in mentre che lauoraua 25 nella sala del Consiglio de Signorj, si partj et tornossene in
10. Milano, doue al seruitio del duca stette piu annj. Et dipoi stette col duca Valentino et anchora poi in Francia in piu
11. 12. luoghi. Et tornossene in Milano. Et in mentre che lauoraua il cauallo per gittarlo di bronzo, per reuolutione dello stato 30 torno a Firenze et per 6 — mesj si torno in casa Giouan

1\. Francesco Rustichj scultore nella uia de Martellj. Et tornossene a Milano et dipoi in Francia al seruitio del re Francescho, doue porto assaj de sua disegnj, dequalj anchora ne lascio in Firenze nell' spedale di Santa Maria Nuoua con altre masseritie et la maggior parte del cartone della sala 5
del Consiglio, delquale il disegno del gruppo de caualli, che
2\. hoggi in opera si uede, rimase in palazo. Et morse presso a Ambosia, citta di Francia, d'eta d'annj 72 a un suo luogho,
3\. chiamato Cloux, doue haueua fatto le sue habitationj. Et lascio per testamento a messer Francesco da Melzio, gentile 10
homo Milanese, tuttj i danarj con tuttj pannj, librj, scritture, disegni et instrumentj et ritrattj circha la pittura et arte et industria sua, che quiuj si trouaua, et fecelo executore del
4\. suo testamento. Et lascio a Batista de Villanj suo seruitore la meta di un suo giardino, che haueua fuorj di Milano, et 15
5\. l'altra meta a Salay suo dicepolo. Et lascio 400 scudi a sua fratellj, che haueua in deposito in Firenze nello spedale di Santa Maria Nuoua, doue doppo la sua morte da loro non fu trouato piu 300 scudi.

6\. Hebbe piu dicepolj, tra quali fu Salj Milanese, Zeroastro 20
da Peretola, il Riccio Fiorentino dalla porta alla † (*Croce*), Ferrando Spagnuolo, mentre lauoraua la sala in palazo de Signorj.

7\. Ritrasse in Firenze dal naturale la Ginevra d'Amerigho Bencj, laquale tanto bene fini, che non il ritratto, ma la propria Ginevra pareua. 25

8\. Fece una tauola di una Nostra Donna, cosa excellentifsima.

9\. Dipinse anchora un San Giouannj.

10\. Et anchora dipinse Adamo et Eua d'acquarello, hoggi in casa messer Ottauiano de Medicj.

11\. Ritrasse dal naturale Piero Francesco del Giocondo. 30

12\. Dipinse a . . . . . . una testa di Megera con mirabilj et rarj agruppamentj di serpi, hoggi in guardaroba dello illustrissimo et excellentissimo signor duca Cosimo de Medicj.

1. Fece per dipingnere nella sala grande del Consiglio del palazo di Firenze il cartone della guerra de Fiorentinj, quando ruppono a Anghiarj Nicchdo Picci(*ni*)no, capitano del duca Filippo di Milano, ilquale comincio a mettere in opera in detto luogho, come anchora hoggi si uede, et con vernice. 5
2. Conmincio a dipignere 1a tauola nel detto palazo, laquale dipoi in sul suo disegno fu finita per Filippo di fra Filippo.
3. Dipinse una tauola d'altare al signor Lodouico di Milano, che per intendentj, che l'han vista, s'è detto essere delle piu belle et rare cose che in pittura si uegghino, laquale 10 dal detto signore fu mandata nella Magna allo imperatore.
4. Dipinse anchora in Milano uno cenaculo, cosa excellentifsima.
5. Et in Milano similmente fece uno cauallo di smjsurata grandezza, suuj il duca Francesco Sforza, cosa bellissima, per 15 gittarlo di bronzo, ma uniuersalmente fu giudicato essere inpossibile, et maximo perche si diceua, uolerlo gittare di uno pezzo; laquale opera non hebbe perfectione.
6. Fece infinitj disegnj, cose marauigliose, et infra li altrj una Nostra Donna et una Santa Anna, ch'ando in Francia, 20 et piu notomie, lequalj ritraeua nello spedale di Santa Maria Nuoua di Firenze.

Michelangelo Buonarroti.

1. Michelagnolo di Lodouico Buonarrotj Simonj Fiorentino di nobile et di antichissima casata fu dal Magnifico Lorenzo de Medicj in giouentu aiutato, tirato
2. su et rileuato. Et è molto da considerare, come piu conuenientemente chiamare si possa, o architetto o scultore 5 o pittore, concio sia che in tutte a tre le dette faculta habbj tanto perfettamente operato et operj, che (*non*) solo i modernj, ma li antichi anchora habbia ſuperato et ſuperj; et nella ſua vecchiezza, quando la mano et la uista manchare suole, (*con*) le sue opere ha uolsuto a tutto il mondo mo- 10 strare, egli essere unico, et li altrj maestrj essergli inferiorj.
3. Nell' architettura ſi uede in Firenze il modello della nuoua sagrestia di San Lorenzo, della quale che nella maggior parte si potrebbe dire hauere hauto exemplo dalla vecchia, fatta et ordinata inſieme con la chiesa da Filippo di 15 ser Brunellescho, [et] non dimeno si uede et conoscesi, che nelli edifizj fattj egli v'ha marauiglioso juditio.
4. Fece il modello della facciata di detta chiesa, cosa marauigliosa et bella, laquale di piu fiure uoleua adornare, come anchora vedere ſi puote. 20
5. Fece il modello della libreria di San Lorenzo.
6. Nella scultura in Firenze in detta sagrestia è di ſua mano la Notte, la Aurora, il Bruscho . . . . . . et il Giorno, non finitj, di marmo, et Giuliano et Lorenzo de Medicj di marmo, finitj, sopra le loro sepulture, et 1a Nostra Donna, 25 non finita.
7. Et in piaza de Signorj il gigante di marmo auantj la porta del palazo.
8. In Roma in Santa Maria delle Febbre una Pietà di marmo è di sua mano et altre fiure. 30

1. Nella pittura 10 tondo di Nostra Donna in casa Agnolo Donj.
2. Fece il disegno della Venere, colorita poi per Jacopo da Pontormo.
3. La opera della cappella (*di Sisto IV*). 5
4. La cappella è lungha 69 braccia $^1/_3$ — e largha braccia 23 $^1/_3$.
5. In fronte alla porta è il Giuditio di Michele Agnolo, marauigliosamente diſegnato et messo in opera.
6. La uolta con storie del testamento uecchio. 10
7. Questa uolta (, *doue sono*) tutte le cose di Michele Agnolo, è marauigliosa et cosa tanto rara quanto sia possibile et quanto maj ſi ſia uista ne tempj nostri et forse pure a secolj innanzj.
8. Storie, fatte da uarj maestrj giu basso, che furono fatto al tempo di Sisto, che vene di mano di 15

   Domenico del Grillandaio, } Fiorentinj,
   Sandro di Botticello,
   Coſimo Rossellj,
   Pietro Perugino,
   Luca da Cortona; 20

   in que tempi bellissime storie.
9. Lionardo[1] da Vincj fu nel tempo di Michele
10. Agnolo. Et di Plinio cauo quello stuccho, con ilquale colo-
11. riua, ma non l'intese bene. Et la prima uolta lo prouo in uno quadro nella sala del Papa, che in tal luogho lauoraua, 25 et dauantj a esso, che l'haueua apoggiato al muro, accese un gran fuoco di carbonj, doue per il gran calore di dettj carbonj rasciugho et seccho detta materia; et dipoj la uolſe mettere in opera nella sala, doue giu basso il fuoco agiunse et seccholla, ma lassu alto per la distantia grande non ui 30 aggiunse il calore, et colò.

---

1 Dal Cav. (*Cavaliere Überschrift.*)

1. Era di bella persona, proportionata, gratiata et bello
2. aspetto. Portaua un pitoccho rofato, corto sino al ginocchio,
3. che allora s'ufauano i vestiri lunghj. Haueua fino al mezo
in petto una bella capellaia et inanellata et ben composta.
4. Et passando ditto Lionardo infieme con Giouannj da 5
Gauine da Santa Trinita dalla pancaccia dellj Spinj, doue
era una ragunata d'huominj da bene, et doue si disputaua
un passo di Dante, chiamero detto Lionardo, dicendogli, che
5. dichiarassi loro quel passo. Et a caso apunto passo di qui
Michele Agnolo, et chiamato da un di loro, rispose Lionardo: 10
6. 7. ‚Michele Agnolo ue lo dichiarera egli'. Di che parendo
a Michelagnolo, l'hauessj detto per sbeffarlo, con ira gli
8. rispose: ‚Dichiaralo pur tu, che facestj un disegno di uno
cauallo per gittarlo di bronzo et non lo potestj gittare et
9. per vergogna lo lasciasti stare'. Et detto questo, uolto loro 15
le rene et ando uia; doue rimase Lionardo, che per le dette
parole diuento rosso.
10. Michele Agnolo quando era interdetto per sparsione di
sangue di uno de Lippi [interdetto], entro la in una uolta,
doue erano moltj depositj di mortj, et quiuj fece notomia di 20
assaj corpo et tagliò et sparò, aqualj a caso prese uno de
Corsinj, che ne fu gran rumore, fatto dalla casata de dettj
11. Corsinj. Et funne fatta richiama a Piero Soderinj, allora
gonfaloniere di iustitia, del che ei rise, ueggiendo hauerlo
fatto per aquistare nell' arte sua. backbite 25
12. E anchora Michele Agnolo uolendo mordere Lionardo,
13. gli disse: ‚Et che t'era creduto da que caponj de Melanesj'.?

Filippino Lippi.

1. Filippo pittore Fiorentino, figluolo di fra Filippo, fu gentilissimo maestro, et benche morissj giouane, fece di
2. molte opere. Dicesj, essere dicepolo di Sandro di Botticello.
3. In Firenze dipinse la cappella di Filippo Strozzj a canto all' altare maggiore in Santa Maria Nouella. 5
4. Nella chiesa de fratj del Carmine finj di dipignere la cappella de Branchaccj, cominciata dallo Starnina et poi da Masaccio et Masolino.
5. Nella chiesa di Santo Spirito fece una tauola d'altare a Tanaj de Nerlj, nellaquale lo trasse al naturale infieme 10
6. con madonna Pippa sua donna. Fece anchora il disegno della finestra di uetro di San Martino.
7. Et comincio anchora a dipignere la tauola dell' altare maggiore della Nunziata dal lato dauantj, laquale per la fua morte finire non puote. 15
8. Dipinse nella sala minore del Consiglio del palazo de Signorj la tauola, doue è la Nostra Donna con altre fiure, laquale haueua cominciato a dipignere Lionardo da Vinci; et detto Filippo la finj in sul disegno di Lionardo.
9. È di fua mano fuorj di Firenze nella chiesa de fratj 20 di San Francescho a San Miniato a monte una tauola d'altare, laquale fece a detto Tanaj.
10. Et nella chiesa di San Donato (*a*) Schopeto dipinse la tauola dell' altare maggiore.
11. Et anchora nella chiesa delle Campora a Marignolle è 25 di fua mano una tauola molto bella.
12. Fece una tauoletta di fiure picchole a Piero del Pugliese, cosa rara et tanto bene finita, che è marauigliosa a riguar-
13. dantj. Et fu da un altro cittadino richiesto, che una simile gnene facessj, alquale rispose, non essere possibile. 30

1. In Roma dipinse nella Minerua una cappella a 'stanza di Giouannj Tornabuonj.
2. Faceua esso Filippo generalmente alle fiure una mano piu lungha che l'altra et conosceua tale errore, ma per l'uso fattouj non sene poteua ricorreggiere. 5
3. Dipinse a Bologna et a Genova.

Franciabigio.

1. Il Francia Bigio pittore Fiorentino dipinse nel chiostro auantj la chiesa della Nunziata lo sponfalitio di Nostra Donna.
5. Et nella chiesa di Santo Giobb dreto a Seruj il taber- 10 naculo di Nostra Donna et Santa Lisabetta.
6. Al Poggio (*a Caiano*) nel palazo de Medicj nella sala da basso dipinse l'istoria di Cesare, che è portato . . . . . (*l'istoria di Cicerone, che è portato dai cittadini Romani per gloria sua.*) 15

7. Pietro Perugino, dicepolo di Sandro Botticello.

Sopra l'origine e lo sviluppo della pittura e scultura presso gli Antichi e gli Italiani moderni. Epilogo dell' Autore secondo l'Apologia, che fa precedere Cristoforo Landino al suo commento della Divina Commedia di Dante.

Secondo il Landino.

	1. Cimabue.
	2. Giotto.
	3. Maso.
	4. Stefano.
1. Filippo.	5. Masaccio.
2. Donato.	6. Fra Filippo.
3. Desiderio.	7. Andreino delli Impiccatj.
4. Lorenzo di Bartoluccio.	8. Paulo Ucello.
	9. Fra Giouannj.
	10. Pesello.
	11. Pesellino.

1. Resta la pittura, laquale apresso gli antichj non fu
2. maj in picchola stima. Scriuono gli Egyptij, la pittura essere
3. loro inuentione et d'Egitto essere uenuta in Grecia. Ma de
Grecj alcuni dicono, ch'è trouata in Sicione, alcuni in Co-
4. rintho. Erano le prime pitture di una sola linea, con laquale
5. circundauano l'ombra del huomo. Dipoi con uno solo colore

1. cominciorono a dipignere. Onde tal pittura fu chiamata monocromata — d'un solo colore, perche ‚monos' significa solo et ‚croma' colore; e fu molto anticha, perche secondo Plinio ne tempi delle guerre Troiane non ſi trouauano an-
2. chora pittorj. E primj in Grecia furno Sertice (*Aridices*) 5
3. Corinthio et Telephane Sicionio. Ma Parraſio
4. Ephesio la ridusse in gran dignita. Seguitorono poi moltj, da moltj lodatj, tra qualj il primo grado tiene Apelle, da tuctj reputato [et] ne futurj seculi inſuperabile.
5. Ma tale arte doppo ſua perfectione, come molte altre, 10
6. nell Italica seruitu quasj si spense. Et erano le pitture in que secolj non punto atteggiate et senza affetto alcuno d'animo.
7. Fu adunque il primo Giouannj Fiorentino cognominato Cimabue, che ritrouo e lineamentj naturali et la uera proportione, laquale e Grecj chiamono ſimetria, et le 15 fiure, ne superiorj pittorj morte, fece uiue et di uarii gestj
8. et gran fama lascio di se. Ma molto maggiore la lasciaua, sinon hauesse hauto si nobile successore, quale fu Giotto
9. Fiorentino, coetaneo di Dante. Costuj fu tanto prefetto et absoluto, che molto dipoi si sono affatichatj gli altrj, che 20
10. hanno uoluto superarlo. È refertissima Italia dalle sue pit-
11. ture. Ma mirabile la naue di musaicho a San Pietro di Roma di 12 apostolj, ne qualj ciaschuno ha gestj uiuj et prontj e al tutto tra se differentj et nientedimeno condecentj et
12. propii. Della diciplina di Giotto come del caual Troiano 25 uscirono mirabili pittorj, tra qualj molto è lodata la uenusta
13. in Maso. Stefano da tuttj è nominato scimia della na-
14. tura, tanto expresse qualunche cosa uolle. Grandissima arte
15. apare in Taddeo Gaddj. Fu Masaccio optimo imitatore di natura, di gran rilieuo, uniuersale, buon componitore 30 et puro, sanza hornato, perche solo si dette all' imitatione
16. del uero et al rilieuo delle fiure. Fu certo buono prospettiuo quanto altro di quellj tempi et di gran facilita nel fare,

1. essendo ben giouane, che morj d'annj 26. Fu fra Filippo
2. gratioso et hornato et artificioso sopra modo. Ualſe molto
nelle compositionj et uarieta nel colorire, nel rilieuo, negli
hornamentj d'ogni sorte, maximo o imitatj dal uero o fittj.
3. Andreino fu grande disegnatore et di gran rilieuo, amatore 5
delle difficulta dell' artj et di scorcj, viuo et pronto molto
4. (*et*) assaj facile nel fare. Paulo Uccello (*fu*) buon componitore et uario, gran maestro d'animalj e di paesj, artificioso
5. negli schorcj, perche inteſe bene di prospettiua. Fra Giouannj (*fu*) angelicho et uezoso, diuoto, hornato molto con 10
6. grandiſsima facilita. Pesello sopra gli altrj ualſe negli ani-
7. malj. Seguitó Pesellino, gentile et in compositione di
8. cose picchole excellente. Philippo di ser Brunellescho
architettore valse anchora assaj nella pittura et scultura.
9. Maxime intese bene (*la*) prospettiua, e alcunj affermano, luj 15
esserne suto o ritrouatore o inuentore; e nell' una arte et
10. nell' altra ci sono cose excellentj, fatte da luj. Donato
scultore, da essere connumerato fra gli antichi, mirabile in
compositione e in uarieta, pronto et col grande uiuacita o
nell' ardire o nel situare delle fiure, lequalj tutte apaiono in 20
moto, fu grande imitatore degli antichj et di prospettiua in-
11. tese assaj. Desiderio (*fu*) grandissimo e delicato et uezoso
et dj somma gratia, che molto puliua le cose sue, elquale
12. molto repuliua le cose. Et ſe morte molto immatura non
lo rapiua ne primj annj, speraua ogni dotto in quell' arte, 25
13. che sarebbe uenuto ad somma perfectione. È notissimo
Laurentio Bartolutio per le porte di bronzo del
14. nostro batipsterio. Restono opere perfecte d'Antonio,
cognominato Rosso, et ſimilmente di Bernardo ſuo fratello, architetto nobile. 30

† Ex libro Antonij Billi.

Cimabue — 1200.
Giotto — 1230.
Giottino suo dicepolo.
Taddeo Gaddi — 1290.
Agnol ſuo figluolo. 5
Gaddo.
† Stefano, detto lo Scimia, 1330.
Buonamicho, detto Buffalmaccho, 1340.
Andrea di Cione, detto l'Orgagna, 1350.
Giouannino da Santo Stefano a ponte 1360. 10
Maso Fiorentino.
Gherardo, detto lo Starnina, 1390.
El Biccj — 1410.
Masaccio — } 1420.
Masolino } 15
Fra Lorenzo degli Agnolj 1420.
Fra Giouannj da Fiesole 1430.
Lippo Memmj Fiorentino.
Spinello, padre di Forzore †.
Andreino dal Castagno 1430. 20
Pagolo Ucciello.
Fra Filippo.
Pisello.
Pisellino.
Piero del Pollaiuuolo. 25
Sandro del Botticello.
Aleſso Baldouinettj.

AGGIUNTE DELL' AUTORE.

I. Ricordo di alcuni più famosi monumenti d'arte in Roma, scritto negli anni 1544—1546.

1. 2. San Piero di Roma: La macchina di tutta la chiesa
3. nuoua, cominciata ne tempi di papa Giulio II. Fatta ditta macchina e pianta (*fu*) da Bramante da Urbino, che in architettura fu molto eccellente, come per ditto San Piero si uede anchora, benche assaj sia molto fuorj del primo ordine di Bramante, stato rouinoso, pure e la maggior parte ordinata per luj si uede.

Bramante: La pianta di San Pietro.

4. Et cosj si uede fatta da Bramante tutta la muraglia di Belvedere, che è una cosa molto grande e marauigliosa; che infra l'altre cose v'è una schala a lumache, molto maestreuole et molto bella.

Bramante: muraglia di Beluedere. **La schala a chiocciole.**

5. Et per il detto Bramante si uede la fabrica dj San Biagio in strada Julia, cominciata ne tempi di Julio,

Bramante: San Biagio.

et cosj per il detto una parte di San Cielso in Bianchi

San Cielso.

e un tempietto nel chiostro di San Pietro a Montorio, fatto di triuertino, tutto dell' opera Doricha, molto hornato et molto bene condotto, che cierto per quello che si uede di suo si puo dire, che da gli antichj in qua non ci sia stato meglio, ne huomo che meglio habbia inteso le cose antiche et che piu l'habbia contrafatte.

Tempietto nel chiostro dj San Pietro a Montorio.

6. Dipoi alla morte di Bramante fu sopra alla fabricha in suo scambio un certo fra Jocondo Vinitiano e Raffaello da Urbino insieme a Antonio da San Gallo.

Fra Jocondo Vinitiano architetto.

7. Dipoi (*al*)la morte di detto fra Jocondo et Raffaello da

Raffaello

da Urbino. Urbino seguito detta fabricha Antonio da Sangallo in com-
Antonio da San Gallo. pagnia di Baldaffarre da Siena, veramente un valentissimo
Baldassarre da Siena. huomo, et era pittore excellente, prospettiuo et architetto.

1. Dipoi (*al*)la morte di detto Baldassarre ha seguitato et
Antonio da San Gallo. seguita Antonio da Sangallo et (*ha*) ridotto nella forma, che fi troua hoggi d'Ottobre 1544, cioe ne tempi di papa Pagolo Terzio.

2. Hebbe dipoi detta fabrica dopo la morte di Antonio Michelagnolo, che mori nel 46 a Aqua Pendente.

3. E in detto San Pietro v'è anchora uno hornamento
Bramante. all' altare maggiore, fatto dal detto Bramante di peperigio, tutta opera Dorica.

4. E in detto San Pietro sotto il portichale da man finistra in la chappella, che fi dice Santa Maria delle Febbre, v'è in furuno altare una Madonna con uno Cristo morto in
Michele Agnolo. grembo di mano di Michele Agnolo Buonarotj, che è una cosa tanto marauigliofa quanto cofa che si sia vista da gran tempo in qua si per la inventione si per la fiura del Cristo morto, che pare di carne veramente.
5. Et e pannj della Madonna sono tanto bene fattj et con tanta arte et diligentia lauoratj, che non fi potre maj inmaginare.

6. In la chiesa di detto San Pietro v'è all' entrare da
Antonio del Pollaiuuolo e Piero fuo fratello. mano finistra la sepultura di Sisto di bronzo, fatta da Antonio del Pollaiuuolo et Piero suo fratello, Fiorentinj, cosa bella et d'inventione molto grata.

7. Et cosj al dirinpetto di detta in la naue del Volto Santo la fepultura di bronzo di papa Innocentio fatta da
Antonio e Piero. dettj Antonio del Pollaiuuolo et Piero fuo fratello, ch'è cofa molto bella.

8. Su nel palazo del papa v'è tre sale ouero tre ca-
Raffaello da Urbino. mere, dipinte di mano di Raffaello da Urbino, che fono cofe bellissime tutte, tante bene et di disegno et colorite, che è marauiglia.

1. Et cosj le loggie, fatte per ordine dj detto Raffaello, fatte di modo della anticha a grottesche et con cierte historiette, molto mirabilmente fatte, come ſi puo uedere cosj di pittura come di stucchj.

2. In detto palazo del papa v'è la cappella, che ſi chiama la cappella di Sisto, doue sono dipinte 3 faccie di detta cappella da varij maestrj, et la volta dj detta cappella è dipinta di mano di Michele Agnolo, coſa marauiglioſa, et coſi la faccia, doue è l'altare, v'è dipinto il Giuditio pure di mano di Michele Agnolo, cosa tanto variata d'attitudine, che chj non l'ha vista, non se la potrebbe maj inmaginare.

Michele Agnolo.

3. Et a riscontro di detta cappella v'era una cappelletta, che si diceua la cappella di papa Nicchola, ch' era tutta dipinta di mano di fra Giouannj Fiorentino, frate dell' ordine di San Marcho di Firenze, ch'era veramente un paradiſo, con tanta gratia et honesta erano dipinte dette fiure.

Fra Giouannj.

4. Come anchora qualche parte, che ve n'è restata, si puo uedere, che ne tempi di papa Pagolo s'è rouinata la maggiore parte per fare quella ſala grande che è innanzj alla chappella di Michele Agnolo.

5. In Santo Agustino v'è all' entrata della chiesa per la porta del mezo a lato a detta porta a mano destra [ve] una Nostra Donna con un putto in collo di marmo dj mano di Jacopo del Sanſouino, coſa fatta con grande diligentia.

Jacopo del Sansouino.

6. E per la naue di mezo in ſulla mano ſinistra v'è in uno pilastro una Santa Anna di marmo dj mano d'Andrea dal Monte a Sansouino, cosa certissimamente bella et molto maestreuole et molto grata a uederla.

Andrea dal Monte.

7. Et sopra a detta Santa Anna v'è dipinto un profeta con dua puttj di mano di Raffaello da Urbino, coſa bellissima.

Raffaello da Urbino.

8. In Santa Maria della Pace all' entrare in chiesa a mano destra la prima cappella (è) dipinta di mano dj Raffaello da Urbino, che v'è dipinto certe sibille

Raffaello da Urbino.

con certj agnolj, tanto bella opera quanto sia in Roma di ſua mano.

Baldaſsarre da Siena.

Nella tribuna della chiesa v'è uno quadro, dipinto di mano di Baldaſsarre da Siena, che è la Nostra Donna, quando ando al tempio da pueritia, con certj casamentj, fattj di prospettiua, molto bene fattj. E tutta l'istoria in se è cosa bella. 1. 2.

Andrea dal Monte.

In Santa Maria del Popolo vi ſono dua ſepulture grandi di marmo, che sono nella tribuna grande dreto all' altare maggiore, che ſono di mano d'Andrea dal Monte a Santo Souino, che sono tanto bene fatte et tanto hornate et con tanta gratia, che è una marauiglia, et con tanta diligentia condotte, cose in verita da essere celebrate nelle belle cose che ſi uegghino. 3.

Raffaello da Urbino.

In detta chiesa ui ſono 2 quadri, dipintj di mano di Raffaello da Urbino, che s'appichono per le solennita a certj pilastri: Che in uno v'è una meza Madonna con un putto adiacere et un poco di Giuseppo, che è uno quadro, tanto bene fatto quanto cosa di ſuo mano, et nell' altro v'è la testa di papa Julio con la barba a sedere in una sedia di velluto, che la testa e drappi e tutto è marauigliosa. 4. 5.

Raffaello da Urbino.

In Santa Maria Aracelj v'è la tauola dell' altare maggiore di Raffaello da Urbino, cosa bella et molto ben fatta. 6.

Filippo di fra Filippo.

Nella Mineruа, doue stanno hoggi e fratj di San Marcho di Firenze, v'è nella † (*croce*) disopra della chiesa in sulla mano destra una cappella, dipinta in frescho, che è la cappella del cardinale di Napolj, dipinta di mano di Filippo di fra Filippo Fiorentino, che è cosa, fatta molto lietamente et con bellissimj adornamentj et varie bizarrie et fantasche. 7.

In la cappella grande v'è dua sepulture di marmo, che ſono la ſepultura di Lione et di Clemente; sono a un mede- 8.

ſimo modo ambedue, che ſono di mano del Caualiere, et non ſono finite. **Il Caualiere.**

1. Nel pilastro di detta cappella in ſulla mano destra della cappella v'è un Cristo di marmo, grande quanto al naturale o maggiore, tutto nudo, che apoggia le manj a una † (*croce*), di mano dj Michele Agnolo Buonarrottj, che è una cosa tanto ben fatta, che è marauiglia a vedere; e ginocchj e piedj et tutta inſieme è cosa mirabile. **Michele Agnolo.**

2. In Tresteverj in nel palazo, che fu di messer Agustino Chisj Sanese, v'è una loggia, dipinta di mano di Raffaello da Urbino, ch'è la prima loggia ch'è. **Raffaello da Urbino.**

3. E nel cielo della volta vi è il convito di tuttj gli dei, cosa molto bene condotta, et (*nel*)le lunette di detta volta (*sono*) dipintouj varij dej, tante cose bellissime dipinte in frescho.

4. Dreto in una altra loggia, che risponde in ſul giardino, vi è di mano pure di Raffaello el charro di Galatea, tirato da dua delfinj, e el cielo di detta uolta è di mano dj Baldassarre da Siena. **Baldassarre da Siena.**

5. In San Pietro a Montorio pure in Trasteuerj v'è all' entrare drento a mano destra la prima cappella, dipinta a olio in ſul muro, di mano di fra Bastiano Vinitiano, che vi è un Cristo, battuto alla colonna, che è molto bene diſegnato et colorito. **Fra Bastiano del Piombo.**

6. Al dirinpetto di detta cappella vi è una tauola d'altare, non molto grande, che vi è drento un San Franciescho, che ha le stimate, fatto a tempera, di mano di Michele Agnolo disegnato et forse colorito, et è una fiura tanto bene diſegnata quanto ſia possibile. **Michele Agnolo.**

7. In ditta chiesa v'è la tauola dell' altare maggiore, dipinta di mano di Raffaello da Urbino, tanto bene disegnata

8. e colorita, che delle cose di Raffaello è marauiglioſa: Che diſopra v'è la traſſiuratione et diſotto sono tuttj gli apostolj, che vi è uno spiritato. **Raffaello da Urbino.**

Bramante. — Nel chiostro di detta chiesa v'e un tempietto tondo, 1. fatto di triuertino dell' opera Doricha, fatto da Bramante architetto, tanto ben fatto et hornato et di fuora et di drento, et (è) veramente una gioia.

Michele Agnolo. — In San Pietro in Vinchola v'è la sepultura di 2. papa Julio, fatta di marmo per mano dj Michele Agnolo Buonarrotj, cosa molto varia e bella d'inventione, fuorj de modi dell' altre: Che vi è infra l'altre fiure una sola di mano 3. di Michele Agnolo, ch'è un Moise, che pare cosa diuina, tanto. è marauigliosa.

Antonio et Piero Pollauuolj. — In detta chiesa v'è all' entrare drento a mano fiancha 4. la testa d'Antonio et Piero del Pollaiuuolo di marmo, che li sono seppellitj.

Jacapo del Sansouino. — In San Jacopo dellj Spagnuolj in sulla piaza dj 5. Nauona v'è all' entrare di sudetta piaza da mano destra in la cappella di San Jacopo [ve] in sull' altare una fiura di San Jacopo di marmo, maggior che naturale, di mano di Jacopo del Sansouino, che veramente è una bella fiura.

II. Sopra alcune pitture nella Certosa di Firenze.

1. In Certosa fuorj di Firenze:
2. Di mano di Jacopo da Pontormo in archj:
3. Circha al 1522, come s'entra nel chiostro da mano sinistra Cristo, ch'ora nell' orto, e a canto o questo, quando Cristo è innanzj a Pilato, et da man destra a dirimpetto a questo in 5 frescho Cristo portante la † (*croce*), che è molto pietosa storia.
4. Da pie del chiostro detto da man destra le Marie, et quando
5. Cristo è leuato dalla † (*croce*). Nella fine di detto chiostro la resurrezione di Cristo, opera tenuta in grandissimo pregio.
6. Costorno e 5 quadri del chiostro circha a scudi 40 l'uno, 10 et era d'eta di 23 annj in circha, quando fece tale opera.
7. Et anchora fece piu storiette in frescho in detto convento.
8. A presso a detto chiostro in foresteria di mano del detto
9. (*è*) una storia in tela: Quando Cristo è (*a*) tauola con dua dicepolj in Emanj et altre fiure, opera molto bella. 15
10. È in una cappella allato alla chiesa in frescho una fiura di San Benedetto sopra uno uscio, fiura molto pregiata
11. et fatta in detto tempo. Et tutte le dette pitture sono variate di maniere, come si puo vedere non solo in queste, ma nelle altre opere sue. 20
12. Di mano di Mariotto dipintore Fiorentino nella cappella, doue è la fepultura di monsignor Buonafe di mano di maestro Francesco da Sangallo, scultore et architetto, (*è*) un crucifisso, dipinto nella tauola di detta cappella di mano di detto Mariotto. 25

1. Et acanto alla detta cappella sopra la porta da entrare nel chiostro allato alla chiesa in frescho (?) un San Lorenzo nudo o in sulla gratichola di mano del Bronzino.

2. 3. La cappella di palazzo e la tauola del detto. Il quadro, ch'ando in Francia. 5

III.

Opere di Baldassarre da Siena.
Caradosso — sue opere.
Pompilio orefice.
Benvenuto orefice e fue opere.
Don Giulio miniatore. 10

IV.

Raffaello da Urbino.
Bastiano del Piombo.
Pietro Perugino.
Baccio di Michele Agnolo.
Jacopo da Pontormo. 15
Giouan Francesco Rustichj.
Raffaello da Montelupo.
Tribolo.
Cecchino Saluiatj.
Lorenzo di Credj. 20
Jacopo da Pon(*tormo*). (*sic!*)
Il Bugiardino.
Bernardo Lanciaio.
Il Gauina.

V. Memoriale di più curiosità religiose ed artistiche, che esistono nelle città di Perugia, di Assisi e di Roma, scritto da un *(altro)* Anonimo Fiorentino nell' 1544.

† A dj 14 di Marzo 1543 (*1544*).

1. Memoria dj piu cose e prima:
2. In Peruga nela chiesa dj Santo Pietro al' altare magore dj mano dj Pietro Perugino è 1a tauola d'una acensione chon 12 apostolj e 6 angelj e sopra 1o Dio Padre.
3. E in detta chiesa: 5
4. 1o choro, lauorato d'intaglio di noce di mano di piu maestri e partjchularmente del Griselo Fiorentino; chosto la manjfattura scudi 2000.
5. In bottega d' 1o pittore uidi di mano di Rafaelo da Urbino 1o chartone, che è la lapidazione di Santo Stefano 10 e di sopra 1a aparizione d' 1o Dio Padre e Jesu; e la tauola d'eso dichano esere in Genoua.
6. Nela chiesa dj Santo Francesco dj mano dj detto Rafaelo 1a tauola d' 1a Piata, molto bella.
7. Iten di Pietro Perugino sotto il palago de' Priorj è 1a 15
8. chanceleria tutta. E nel mezo de la uolta è 1o Apollo, che da una mano tiene la briglia del chaualo e da l'altra 1o dardo; e stando innsula porta a guardare detto, pare che tenga la briglia cho la mano mancha, e stando drento a la fine de la stanza, pare la tenga cho la ritta, e al qualchuno dà chonfusione. 20

A dj 17 di Marzo.

9. Inn Santa Maria degli Agoli è 1a chapela,
10. quale djchano esere la chassa di Santo Franceschо. E qujuj
11. fu aleuato. Euj dipinto la sua storia dj mano dj maestro
12. Dono d'Acesi. E quiuj morj, e portorono il chorpo sua ala
13. citta di 'Cesi, dou' è al presente. E euj dj molte altre 25 reliquje e de le sua e d'altrj.

† A dj 30 dj Marzo in Roma:

1. Nel palazo del Papa di mano dj Micelagniolo è ila chapela papale tutta la uolta d'eſa dipinta di uarie
2. ſtorie. È la facata del' altare magore dipinta d' 1º Gudizio onesto . . . .
3. Euj inn detta chapela piu quadrj dj mano del Grilan- 5 daio e d'altri maeſtri.
4. In detto palazo è 1ª beliſima udienza, dipinta dj mano dj Rafaelo da Urbino; e euj 1º beliſimo quadro d'ebano chomeſo chon molte belle parte.
5. E inn ſala è molte bele figure dj mano d'eſo Rafaelo 10 e ſua dicepolj.
6. È 1ª bela chamera anchora meglio dj l'altre di mano d'eſo.
7. E inn ſala, che ſi dice dj Farneſe, è 1º beliſimo
8. quadro, tutto storiato dj figure e uceglj e anjmalj. E 1º belo 15 frego è fatto di legniamj dj piu cholorj e in proſpettjua.
9. E in detto palazo o uiſto 1ª ſchala, che ſale a chiocola ſanza schaglionj, e chome dire dintorno è 1º pozo,
10. che è choſa bella. E diceſi la schala di Bramante; è apreſo a Beluedere. 20
11. E in Beluedere è molte bele figure dj marmo; e infra l'altre 1º beliſimo Apolo.
12. Quando s'entra in Santo Pietro da lato del chanpo santo inn una chapella u'è 1ª Piata dj marmo dj mano dj Michelagniolo. 25
13. E ſopra a la porta dj Santo Pietro, dou'è figure di
14. muſaicho, u'è 1º putto. E quiuj dichano esere 1ª moneta dj quele fu uenduto Chriſto.
15. In la chieſa de la Mjnerua di mano dj Michelagniolo 1º Chriſto dj marmo, rjſucitato. 30

†

1. In la Mjnerua dimandj Baco Bandineli.

2. Inn la chapela magore al' entrare da mano mancha è il ſepolchro dj papa Leone e al djrinpetto è quel dj Chrementе; e a ognj ſepolchro è 2 uangoliſtj, che lo mettono in mezo. 5

3. E o ujſto 1a cholona, altiſima e uota drento e dj fuora lauorata di figure e uarie ſtorie.

4. E inn un' altra ſimjle ſono ſtato drento inſino in cima, che ſi chiama cholona Troiana.

5. In Santo Paulo fuor dj Roma: 10

6. Chorpo dj Santo Petro e dj Santo Paulo e dj Santo Timoteo e dj Santo Celſi e Julianj e Baſili e parte di Santo Bernardo.

7. In Santa Maria Nouela (*Maggiore*):

8. È la cholona di Chrjſto e preſepio. 15

9. In Santa † (*Croce*) inn Jeruſale:

10. È 1a ſpina, 1o chiodo e 1a moneta di Chriſto.

11. Nela Mjnerua:

12. 1a bela chapela di mano di Filipo di fra Filipo.

13. A Santa Agniese: 20

14. Choſi dalato è 1o tenpio pícholo e belo, nelqualе è el chorpo dj Santa Goſtanza, filia dj Goſtantino inperadore; e euj la ſepoltura dj Bacho dj porfido.

15. In Santo Jannj Laterano:

16. La scala, che ſalſe Jeſu, quando fu preſo, e le 3 porte, 25 donde paso.

1. 1o legnio, doue si posaua, quando lauo e piedj agli apostolj.
2. 1a cholona aperta per mezo, quando spiro.
3. La testa dj Santo Piero e dj Santo Paulo.
4. Le cholone di bronzo, piene di tera santa. 5
5. 6. Le tauole de la lege. La uerga d'Arone.

†

7. La tauola di Christo.
8. 9. Euj la chamera dj Gostantino. E in quela è 1a chapela, dou'è grande inndulgenzie e gran quantita dj reliquie, e non u'entra done. 10

10. Inn Santo Spirito

di mano di Rafaelo da Urbino e in una cholona è 1o santo chonn 2 angelj

e sotto a detta è 1a Santa Ana dj marmo dj mano dj Andrea da Sansouino. 15

11. In Santo Piero in Vjncholo:

12. Chome s'entra a mano mancha u'è la testa d'Antonio e dj Piero del Polaiuolo dj marmo di rilieuo; furono pittorj e schultorj.
13. E euj la sipoltura dj Gulio papa; dicesi di Mjchelagniolo. 20
14. Euj 1a uirgine di marmo dj mano da Scharano.
15. Euj 1a figura di mano dj Rafaelo da Montelupo.
16. Euj una dona di mano del frate de' Seruj e la figura del papa, che si posa chosi inn su lato ritto.

17. A le Tre Fontane 25

doue fu tagliata la testa a Santo Pagolo, è 1a chapela, che si chiama ‚schala celj', e dichano, eseruj 1023 martirj.

NOTE ED AGGIUNTE

DELL' EDITORE.

Abbreviature.

A. Lettera di messer Giovambattista Adriani a messer Giorgio Vasari dell' 8 di Settembre 1567; pubblicata per la prima volta dal Vasari nel volume III delle Vite e ripetuta poi nelle seguenti edizioni del Vasari. Si trova ora nel vol. I. p. 15—90 della edizione Sansoni.

Alb. F. Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze, fatto da Francesco Albertini prete a Baccio da Montelupo scultore e stampato da Antonio Tubini nel 1510. Ripubblicato per ricordo delle nozze Mussini-Piaggio nell' Aprile del 1863 (da Carlo e Gaetano Milanesi e Cesare Guasti.) Una stampa nuova si legge nel CCd. II p. 432—444.

Alb. R. Opusculum novae et veteris urbis Romae, editum a Francisco de Albertinis clerico Florentino et impressum Romae per Jacobum Mazochium anno Salutis 1510, recensuit A. Schmarsow. Heilbronn 1886.

B. Geschichte der Griechischen Künstler von Dr. H. Brunn, Professor der Archaeologie an der Universität München; 2. Auflage. Stuttgart 1889. B. I. e II.

Bald. Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua. Opera di Filippo Baldinucci Fiorentino. Firenze 1845. vol. I—V.

Blanc. Grammatik der Italienischen Sprache von Dr. Blanc. Halle 1844.

CCd. Geschichte der Italienischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Dr. Max Jordan Band I—VI. Leipzig 1869 seq.

CCi. Storia della Pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI per Cavalcaselle e Crowe vol. I—V. Firenze 1875 seq.

Fernow. Italienische Sprachlehre für Deutsche verfasst von K. F. Fernow. Stuttgart und Tübingen 1829. 3. Auflage.

LD.	Comento di Christophoro Landino Fiorentino sopra La Comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino. Impresso in Bressa (*Brescia*) per Boninum de Boninis di Raguxi a di ultimo di Mazo. M.CCCC.LXXXVII.
Lem.	Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti di Giorgio Vasari. Firenze Le Monnier 1846 seq.
LH.	Christophori Landini Florentini in Q. Horatii Flacci libros omnes ad illustrissimum Guidonem Feltrium Magni Federici Ducis filium Interpretationes. Impressum per Antoninum miſcominum florentiae Anno ſalutis. M.CCCCLXXXII. Nonis auguſti.
NK.	Allgemeines Künstler-Lexicon unter Mitwirkung der namhaftesten Fachgelehrten des In- und Auslandes. Herausgegeben von Dr. J. Meyer. Zweite gänzlich neubearbeitete Auflage von Naglers Künstler-Lexicon. B. 1—3. Leipzig 1872—1885.
O.	Geschichte der Griechischen Plastik von J. Overbeck. Leipzig 1881. 1882. Bd. I. II.
OQ.	Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen. Gesammelt von J. Overbeck. Leipzig 1868.
P.	Caii Plynii Secundi Naturalis Historiae Libri XXXVII Impressi Venetiis per Nicolaum Jenson Gallicum. M.CCCC.LXXII.
PD.	C. Plinii Secundi Naturalis Historia. D. Detlefsen recensuit vol I—VI. Berolini 1866—1882.
PG.	De Sculptura von Pomponius Gauricus .... Herausgegeben von H. Brockhaus, Leipzig 1886.
PL.	Naturale Hiſtoria di C. Plinio Secondo tradocta in lingua Fiorentina per Chriſtophoro Landino al Sereniſſimo Ferdinando Re di Napoli. Opus Magiſtri Philippi Veneti Impreſſum anno Salutis. M.CCCCLXXXI. Venetiis.
PL. 1534.	La medesima Opera stampata in Vineggia per Thomaſo de Ternengo ditto Balarino. M.D.XXXIIII.
PS.	C. Plinii Secundi Naturalis Historiae libri XXXVII recensuit . . . Julius Sillig. vol. I—VI. Hamburgi et Gothae 1851.
Sans.	Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti scritte da Giorgio Vasari . . . di Gaetano Milanesi. Tomo I—IX. Firenze Sansoni 1878—1885.

U.	Chrestomathia Pliniana herausgegeben und erklärt von L. Urlichs. Berlin 1857.
V 1.	Le Vite de piu eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori Italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: Descritte in lingua Tofcana, da Giorgio Vasari. Firenze. Torrentini 1550 vol. I. II.
V 2.	La medesima opera. Firenze Giunti 1568.
VF. I. II. III. IV.	Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's herausgegeben von Carl Frey. Berlin 1885—1887. vol. I. vita di Donatello; vol. II. Le vite di Michelangelo Buonarroti scritte da Ascanio Condivi e da Giorgio Vasari; vol. III. vita di Lorenzo Ghiberti scritta da G. Vasari con i Commentarj di Lorenzo Ghiberti (auch citirt Ghiberti oder Ghib.); vol. IV: Le vite de Filippo Brunelleschi scritte da G. Vasari e da Anonimo Autore (Antonio Manetti) (auch citirt Brunelleschi oder Brun.).
Vockeradt.	Lehrbuch der Italienischen Sprache von Dr. H. Vockeradt. Berlin 1878. vol. I. II.
X.	Bezeichnung des Anonymus Magliabechianus.
hs.	Handschrift.
ms.	Manuscript.
R.	Reihe.
S.	Satz.
del. *(del.)*	deleat, deleatur; deleant, deleantur.
om. *(om)*	omisit, omiserunt;
vac. *(vac.)*	vacat, vacant.
sup. *(sup.)*	supra (superposuit auctor) zur Bezeichnung der vom Verfasser übergeschriebenen Worte.
inf. *(inf.)*	infra zur Bezeichnung der unter den Reihen befindlichen Worte und Sätze des Autors.
vid. *(vid.)*	videas (videatis, vide, videte).
seq.	sequens (sequentes).
l. c.	loco citato.
sc.	scilicet.
excl.	exclusive.
><	Multiplicationszeichen bei Zahlen. Z. B. p. 3. R. 2(2><), et bedeutet, dass im Originale in der 2. Reihe der 3. Seite sich zweimal das Komma vor et befindet, im Texte aber ausgelassen worden ist.

Parte Prima.

Pag. 3. (hs. p. 1 a.) marie Die gleiche Ueberschrift Parte II. p. 49. R. 1 La 2 maximo häufig neben maxime (*vid.* R. 23.) — aromanj, 3 'quelli a (*del.*) tale — excitato er *sup.* 4 se 6 habbiano (habbiáno, s. v. a. habbiámo) häufige Form bei X (*vid.* Blanc. p. 349. Vockeradt. I. 68. 4.) 7 lauorio, 8 Dea 9 inse 11 fussj — et 12 Leonino wohl verschrieben. In den Quellen Leontino 14 . *vac.* 15 Olympiade 17 irrthümlich für 70 Ol. P. PL.; X hat jedoch das Jahr ab urbe condita nach Ol. 17 wie p. 5. S. 4 berechnet. Für Ol. 70 bei Plinius ist Ol. 90 zu lesen nach Diels Rhein. Mus. 31. 40. — 16 La Plastice — Prima 17 le 19 Rame — Cerere, Dipoi 22 *senon* nach PL. 23 Olimpicj, — aquellj flüchtig kopirt aus PL. 25 Econe 2(2×). 7(3×). 21. 23. , et 5. 20. ; *vac.* 7. 8(2×). 13. 21. 24. , *vac.* 8. 13. 24. vna.

S. 1. 2. wohl selbständig von X — S. 3. 4 und R. 15 = PD. 33. 82, 83. dea de Lidj wohl eigener Zusatz von X, denn andere die antike Kunst behandelnde Quellen, etwa Ghibertis Commentario primo, möchte derselbe für diesen ersten Theil nicht gehabt haben. Im Verlaufe des Textes begegnen noch mehre ähnliche Zusätze, die ich, weil ich die Quelle dafür nicht anzugeben weiss, als eigene des Verfassers charakterisirt habe. Anaïtis war keine lydische Göttin. Die regio Anaitica (PD. 5. 83) ist an der Grenze zwischen Kappadocien und Armenien zu suchen. — R. 16 = PD. 34. 35; R. 17. 18 = PD. 34. 18; R. 19 seq. = PD. 34. 15. 16. Ich verwies die ganze Randbemerkung in die Anmerkung, weil eine Andeutung fehlt, an welche Stelle des Textes dieser nachträgliche Zusatz kommen sollte.

Pag. 4. 1. fiure *sup.* — Plastice Am Rande der hs rechts steht no 1. Unter den Notizen, welche X behufs Verwerthung und Verarbeitung in den vorliegenden Text niedergeschrieben hat, und welche z. Th. sich am Ende des codex befinden, steht auf p. 117 a, der Seite

nach verquer, folgende Liste antiker Künstlernamen (genau in der Orthographie von X):

1 Dibutade sicion[i]o
2 [1] ideocho Rheto
Teodoro — scultorj
[2] (*del*) Evcirapo
3 scultorj
[1] Eugrammo
4 [2] Higiemone pittore
5 Eumaro pittore
6 — Bularcho pittore
7 — mala scultore
8 miciade scultore
termo (*sic.*)
9 — Antermo scultore
10 Bubalo e antermo scultore
11 Hipponacte scultore
12 — Diopeno, scilo } scultorj
13 Dimofilo, Gorgaso } scultorj
14 chalchostene scultore

Diese Liste erweist sich als ein Excerpt aus P. PL. Der Verfasser (X.) hatte offenbar die Absicht, aus seiner Vorlage sämmtliche Namen von Bildhauern und Malern, diese selbst promiscue, jedoch in chronologischer Folge, mit den ältesten beginnend, behufs übersichtlicher Anordnung seines Textes zusammenzustellen. Zu diesem Zwecke numerirte er die einzelnen Künstler. Sein Vorhaben führte er jedoch nicht weiter; vermochte es vielleicht auch nicht durchzuführen, sehr zum Nachtheil der Arbeit, die, besonders im ersten Theil, in der Disposition vielfach verwirrt und voller Irrthümer und Wiederholungen ist. Bei der Ausarbeitung mochte sich die Zählung dem Verfasser als Fessel erweisen. Alle Namen, welche X seiner Liste nachträglich hinzufügte, blieben ohne Nummer (z. B. p. 4. S. 3. 6.), auch war er sich über die Reihenfolge der Künstler keineswegs klar. So möchte es vielleicht zu erklären sein, dass X die Numerirung, analog seinem Excerpte (p. 117a), nicht weiter als bis Nr. 14 (p. 6. S. 6.) führte. Ich liess die Zahlen fort. 5 sipartifsi fece 6 Lucerna — muro, lombra 7 sua, 8 Padre — vna 9 seccha con — di = hs. p. 16. — aquocere, 10 disfatta, 12 I Deocho links am Rande nº 2— 13 samo, che Demaranto (*del.*), dafür R. 14 links am Rande. 15 fuggittosj —

intoschana 16 toschana — tarquino prischo — Re 17 sculturj — : *vac.* 18 Eucirapo, links am Rande n° 3. Darunter ebenfalls am Rande S. 7, den ich an's Ende gestellt habe, weil er in den Zusammenhang (S. 4—6) nicht passt. 19 arte Et 23 intal — gittafsi, et 25 aluj — sistudiaua 26 Belle — . *vac.* 27 fu Anticha 28 Idij 30 Prime Pitture 31 Antichj Monocromate, 4. 30 d'vn 4. 17. 19. 22. 32. , et 1(2×). 2. 10. 11. 14(2×). 15(2×). 16. 20(2×). 21. 25. 28. , *vac.*

S. 1—6 = PD. 35. 151 seq. Dibutade P. PL und alle jüngeren hs.; erner PG. A. Jetzt (auch von B. I. § 403 acceptirt) Butades. — Ideoco Reto bei P. PL. Ebenso PG. p. 244. und A. XXII. Zu tadeln ist, dass die italiänischen Herausgeber des Vasari, besonders derjenige der Sansoniausgabe, sich nicht einmal die kleine Mühe genommen haben, die entstellten Namen und die falschen Angaben des Textes in den Noten zu verbessern. — Ide wie t (in Reto) beruhen offenbar auf Missverstehen eines undeutlich geschriebenen Rh bez. k. — Demarato Eucirapo P. PL. PG (p. 246); bei A sogar Eutigrammo. Eucirapo entstand aus Euchira und der Schlusssilbe pus des in P. PL (also auch bei PG und A) fehlenden Diopus S. 3. ausserdem noch = PD. 35. 16. — Lisistrateo Schreibfehler von X. (*vid* p. 31. 10.) — S. 7 woher? — R. 30. 31 = LD. Apologia (*vid. infra* p. 118.) R. 31. 32 = PD. 35. 149.

Pag. 5. 1. adipignere — nauj, 2 dipignere, 3 comrompeua 4 guastaua = hs. p. 2a. — sole, 9 , Dipinse — Battaglia 10 magnetj 11 Re 12 ledificatiõ 14 scultore, 15 dellisola 16 Antermo nipote — chi 18. 25 intale 20 diana 22 entra pare — , et mesta, 23 Laftua d'apollo — di marmo *sup.* — e (2×) — Loro 24 palatino 25 divifo 26 et — dichio vsorono 27 et = hs. p. 2b. — chiamã uolo (Schreibfehler für chiamauõlo) 28 locauauano alume — , et 30 dimarmo 1. 2. 5. 10. 11 (2×). 15. 18. 20. 21(2×). 29. 30. , *vac.* — Alle Endpunkte *vac.* — 13. 17. : *vac.* — 20. 29. 30 vna Links am Rande zu S. 2 steht 3 (*del.*); X vergass dafür 4 zu schreiben; vor S. 3 steht 5; vor S. 4 : 6; vor R. 14 : 7; vor R. 15 : 8; vor R. 16 : 9; vor R. 18 : 10; vor S. 8 : 11.

R. 1—4 = PD. 35. 149; S. 2. 3 = PD. 35. 56. (A. V.) — Higiemone Monocromade nach P. Der codex Burbonicus (Carbonarius) (PS. I p. XIX. seq., dort N resp. N¹ N² N³ bezeichnet), eine Pergamenths. v. 1360 hat als Randglosse Monochromadam. Dieselbe ging dann in den Text des Druckes von 1472, von da in die Uebersetzung Landins über. Vielleicht könnte aus diesem Umstande geschlossen werden, dass dieser codex oder eine Abschrift desselben dem berühmten Drucke von 1472 zu Grunde gelegen habe. Doch bedürfte es dafür noch weiterer Belege resp. einer Vergleichung des Originales mit P. Zu lesen

ist Hygiaenontem, Dinian, Charmadan. Zu erklären wäre Monochromadam, das unmittelbar im Texte (Monocromata) vorher geht, durch den ähnlichen Klang mit Charmadam, oder weil das Auge des Abschreibers bez. Druckers abgeirrt wäre. A: Igione, che per soprannome fu chiamato Monocromada. — S. 4 = PD. 35. 55. Die gleiche Zeitbestimmung wie p. 3. 14. Olip. 17 Schreibfehler von X für XVIII bei PL. (P. 1472 duo. n. devicesima *sic!*) Der lat. Text bietet circa Romuli aetatem. Diese Wendung schrieb X dann auch zu dem fehlerhaften 17 ol. (p. 3. 14). Füge *(Candaule)* hinzu. — R. 13 = PD. 36. 9; R. 14—18. = PD. 36. 11 Antermo (R. 18) in vielen hs. und in P. PL. (*vid.* B. I 38—41); ob nur Versehen des Schreibers nach dem vorangegangenen Antermus anzunehmen ist? — S. 6. 7 = PD. 36. 13. tempio Palatino nach PL. (P. 1472 in Palatina aede Apollinis in fastigio). nella fommita *vid.* O. I. 68. X verfährt streng chronologisch, wenn er Melas (PG. 248. A. XXXII) und dessen Familie vor Dipoenus und Skyllis stellt; um so merkwürdiger wieder andrerseits die Flüchtigkeit, mit der er den poeta Hipponax zum sculptor macht. — S. 8—10 = PD. 36. 11. 12. 14.

Pag. 6. 2 creta 3 roma — In 4 afare — ftatetta 5 , et dimerua — derchole, 6 tale — sicionij 9 Oraculo 10 Rispose 11 Idij, — , ilche 16 scultore *sup.* 17 Possunio = hs. p. 3a. 19 Genitrice 20 dicesare Anm. 1 steht links am Rande, dazu eine Hand, welche auf sie verweist. Wegen harebbe aire nahm ich die Umstellung nicht vor. 21 ateniese *sup.* — Pittore, 23 ledificatione — , fu 24. 27 e 25 , Lauoro 26. 27 Marmo Bronzo, 27 venere 27. 29 fece 28 lampio — d'auorio *sup.* 29 fama, — acquistó, 30 afidia 30. 33 eusebio 33 phidias — mineruam. Das Citat aus Eusebius ed Schoene II. p. 107. Links am Rande vor R. 1 : 12; vor R. 13 : 13; vor S. 6 : 14 damit hört die Zählung auf. 3. 4. 7. 8. 10. 22. 26 *(3×)* , et — 6. 7. 8. 10. 17. 19. 24 , *vac.* — 12. 15 *(2×)*. 16. 18. 27. . *vac.*

Für die Namen *vid.* PG. 248. 246. 248; A. XXXII. XXIII. XXIV. XXXIII. S. 1—3 = PD. 36. 9. 10. Die Zeitbestimmung bei X wohl infolge selbständiger Umrechnung von Ol. quinquagensima bei Plinius (und A.) — S. 4—8 = PD. 35. 154—156. Die Namen nach P. PL. Possunius (in hs. bei PS. belegt Posimium, Possuniam) ist wohl durch Verlesen aus Possimius entstanden, ebenso PG. 246. — A. XXIII Possonio. — Arcesilao *vid.* p. 33. 8. 9 und Note. — S. 9—11 = PD. 35. 54 ebendaher die Olympiadenzahl 83 am Rande links; dieselbe nochmals sowie die Zahl 305 (verlesen von X für 300 in P. PL. A.), nach PD. 34. 49. — S. 12 = PD. 36. 15; S. 13. 14 = PD. 36. 18. Lampio

Flüchtigkeit von X für Olimpio in PL. (*vid.* auch PD. 34. 49.). R. 31 Setze in die Klammer: *circiter.*

Pag. 7. 2. nella parte di fuora ursprünglich; di fuora *del.* rileuata *sup.* 2. 4 Battaglia 2 amazone 5 E cosa etc. ra *sup.* E in PL.

5 Ursprünglich ch'hasotto ueue (sic. für ueua) *sup.* ferner (R. 6) ſtatua, ch̓ *(ch'è)* fotto etc. ch̓ *del.* et anchora am Rande links davor 6. Spinge 6. 10 Bronzo, 7 Apresso 8 d'vccello, 9 humana, — l'vgna — Leone S. 3 = p. 3b der hs. 10 paulo — Pose 11 fortuna 13 furono — : *vac.* 17 fece — venere 18 d'Atene, ma e (*del.* era *sup.*) fama esere 19 Et 20 no — (für non) et era molt *(del.)* eragli da fortgefahren. 22 fuora, 23 furno — lauore 24 vno, 25 ditale — gl'intendendj 26 ineffetto 27 lopere 28 vn *(2×)* 29 Dipoi 31 Posta S. 11 = hs. p. 4a. 32 Dicepolo 1. 3. 4. 20. 28. , et '17, 24. 32 vna 3 *(2×)*. 5. 10. 12. 13. 17 *(2×)*. 21. 23. 26. 29. 30. 31. , *vac.* 9. 11. 12. 14. 16. 18. 33. . *vac.*

S. 1. 2. = PD. 36. 18. 19. — R. 7. 8. 9 wohl eigener Zusatz von X. — S. 3. 4 = PD. 34. 54; (A. XXXIII. XXIV) — S. 5 (PG. 252) = PD. 34. 49. Die Namen *(vac.* A.) nach P. PL. — S. 6—10 (A. XXXIII. PG. 248) = PD. 36. 16. 17. PL. A: Agoraclito. X gibt PL: Agoraclito pario allui p̱ eta grato Et etc. unrichtig wieder. S 11 = PD. 35. 54. *(om.* A; PG.)

Pag. 8. 2. minerua 3 Battaglia — ateniesj — Marathane — apersj 5. cleoneo Pittore, costuj 8 alla — Junture, 12 Ledificatione 15 sicionio *sup.* 16 da Agelade — fu 18 regole, — fu = hs. p. 4b. 22 vn Dado. 24 , e 26 se 27 e 28 Monsignor — fiorentino chera 30 Dicepolo — Policleto li *sup.* 32 M 1. 3. 4. 8. 9. 18 , et 2. 4. 5. 10. 12. 13. 14. 16. 18. 19. 21 *(2×)*. 22. 23. 26. 29. 30. . *vac.* 4 *(2×)*. 6 *(2×)*. 7. 15. 19. 21. 22. 23 *(2×)*. 24. 25 *(2×)*. 27. 28. , *vac.* 5. ; *vac.*

S 1 = PD. 35. 54; S. 2 = PD. 35. 57. Paneo (so A. V.) nach P. PL. und hs. B.(ambergensis). V.(ossianus) etc. Ueber das Gemälde der Schlacht von Marathon *vid.* B. II. 19 seq.; O. 1099. Die darauf porträtirten Heerführer waren Miltiades, Kallimachos, Kynaegeiros, Datis und Artaphernes. X nennt z. Th. andere Namen in Folge der Verderbniss seiner Vorlage: so Alcibiades nach PL. (P. hat Miltiades; also Versehen Landins Plinius gegenüber, offenbar durch den Gleichklang von Alcibi a d e s und Milti a d e s entstanden), übersieht seinerseits aus Flüchtigkeit Kynaegeiros (der bei P. PL. erwähnt ist) und schreibt Darius und Tissaphernes (so auch A.) nach P. PL. (thyssaphernem in cod. Burb. N[2]; PS. V. p. 226.) — S. 3. 4 = PD. 35. 56. (A. V). Wie selbständig X seinen Vorlagen gegenüber was das Verständniss ihres

Sinnes anlangt (bei aller sonstigen Abhängigkeit in stofflicher Beziehung) gewesen ist, zeigt seine Definition von hic catagrapha (P. 1472 Cataglypha) invenit, hoc est obliquas imagines = PL. Costui trouo Cataglypha cioe le oblique imagini (worunter nach diesen Worten Landin sich offenbar nichts zu denken vermochte) — mit schorzj, Verkürzungen. (A. sogar dipinse le figure in iscorcio). Unzweifelhaft wählte X seinen Ausdruck mit Rücksicht auf das Folgende (varie formare voltus, respicientes suspicientesve vel despicientes); und dies um so mehr als diesem in der Kunstgeschichte seiner Vaterstadt wohl bewanderten Florentiner die Malereien eines Castagno, Uccello, Masaccio etc. (in deren vite (*vid.* diese) er stets disegno al rilievo und scorcj hervorhebt) gewisse Analogien zur Erklärung bieten mochten. Ob scorci freilich die richtige Wiedergabe von *Κατάγραφα* ist, möchte nach Brunns (II. 9—12) überzeugenden Ausführungen zweifelhaft sein. Wenigstens möchte damit zuviel gesagt sein. An Perspektive etc. ist dabei nicht zu denken. Kimons Bedeutung lag allein in der naturgemässeren Zeichnung, auch wohl Modellirung (articulis membra distinxit, venas protulit, in veste rugas et sinus invenit) zunächst der üblichen Profilbilder, besonders des Auges, dann überhaupt der Körper und der Gewandung. Und insofern als diese der Begriff scorcj nothwendig voraussetzt, mag seine Anwendung an dieser Stelle gerechtfertigt erscheinen. Dass X diesen Ausdruck selbständig gefunden, und nicht etwa aus einer zunächst uns noch unbekannten Quellenschrift über antike Kunst kopirt habe, möchte wohl mit Rücksicht auf das enge Verhältniss von X zu PL. anzunehmen sein. Freilich woher Adriani zu seiner Behauptung gekommen ist, vermag ich nicht zu sagen. Dass er das Msc. von X gekannt habe, ist möglich, aber bis jetzt noch unbewiesen, ja vielleicht im Hinblick auf seine erweiterte Fassung: nicht mehr bloss trovo gli scorci, sondern *dipinse le figure* in iscorcio — und wegen der sonstigen Verschiedenheiten seiner Epistel sehr unwahrscheinlich. Der Maler Panaenos gerieth unter die Bildhauer seines Verwandtschaftsverhältnisses zu Phidias halber, dessen Zeitgenossen und Schüler X genannt hat. Kimon aus Kleonae gehört aber von Rechtswegen auf p. 5 hinter S. 3. Der Umstand, dass P. (PL.) die Nachrichten über Panaenos unmittelbar hinter Kimon bringt, dieser selbst noch unerwähnt war, mochte X vielleicht veranlasst haben, den Maler ausser Zusammenhang an dieser Stelle gleichsam mitzunehmen. — S 5—7 = PD. 34. 49. (*om.* A. PG.) — S 8—17 PD. 34. 49. 55; A. XXV. PG. 252. — S 14. Et nudum talo incessentem (P.). PL. übersetzt dies: et con vno dado prouocante vn nudo. Man sieht, talo falsch mit dado, provocante richtiger für incessentem gegeben. A: ed unọ

ignudo che andava sopra un piè solo, eine wörtliche Uebertragung des Lat., vielleicht mit Rücksicht auf das berühmte ut uno crure signa insisterent. X sah (wie viele Moderne) in der Figur einen Würfelspieler. Hat er diese Auffassung mit Hilfe des lat. Pliniustextes erhalten, den er also neben Landins Uebersetzung eingesehen haben müsste? *vid.* B. I. 216. OQ. 962. O. I. 391. — S. 18 = PD. 34. 50. *(om.* A. PG. — Anm. 2. ist ein nachträglicher Zusatz zu S. 17. — Il letto di Policleto *vac.* A. — Ueber den Künstler sowie den Verbleib dieser Antike vermag ich nichts zu sagen. Lorenzo Ghiberti hatte sie erworben, ob unter der Bezeichnung als polykletisch, ob er selbst erst sie so getauft habe, ist ungewiss. Sicher wird Ghiberti kaum ein Werk Polyklets anders als aus der Beschreibung bei Plinius gekannt haben. Polyklet muss ihm aber als ein oder als der Hauptvertreter griechischer Blüthekunst erschienen sein. Auch die antike Gemme, welche er zu fassen hatte, und die den Namen Neros getragen haben soll, war seiner Meinung nach ein Werk des Pyrgoteles oder — des Polyklet. *(vid.* VF. III. p. 50. 17.) Lorenzo's Anticaglien und Manuscripte erbte sein Sohn Vettorio und nach dessen Tode (18. Nov. 1496) Lorenzo's Enkel Buonaccorso, nachdem bereits vorher (am 5 Oct. 1496) die beiden Brüder des letzteren ihm diese Hinterlassenschaft zugebilligt hatten *(vid.* den Notariatsakt bei Bald. I p. 385.). In dem Hause Buonaccorso's, der nach den vorhandenen Nachrichten für alles was Lorenzo Ghiberti betraf, die pietätvollste Gesinnung hegte, auf die Erhaltung der Sammlungen also eifrigst bedacht gewesen sein wird, mag Albertini im Jahre 1510 unter anderem auch das letto di Policleto gesehen haben. Er nennt zwar nicht mit Namen dieses Stück, wohl aber le cose antique excellentissime per mano di P o l y c l e t o antiquo. Erbe Buonaccorso's († 16. Juli 1516) war sein Sohn Vettorio. Vasari (VF. III. 28. 29. 31.), der mit Vettorio stretta amicitia e pratica gepflogen haben wollte und später höchlichst bedauerte, nicht noch mehr mit Hilfe dieser Freundschaft von den Sachen des alten Ghiberti an sich gebracht zu haben, lobt ihn nicht besonders und gibt ihm ausdrücklich die Verschleuderung der Kunstschätze Schuld. Vettorio scheint ein gutmüthiger und seinen Freunden gegenüber ein freigebiger Mann gewesen zu sein, der sich aber in nicht besonders günstigen Verhältnissen befunden haben mag. Era nobile, ma povero, fu buona personcina; so nennt ihn Busini im 15. Brief an Varchi (ed. G. Milanesi Florenz 1845. p. 157). Seine bedrängte Lage, der Umstand ferner, dass er in Florenz seit 1530 unmöglich wurde und fliehen musste — er war der Urheber eines Spottbildes auf Clemens VII während des Assedio — werden ihn zu der allmählichen Veräusserung seiner

Kunstsachen veranlasst haben; also zu Ende der 20er Jahre des Cinquecento, etwa 1528, in welchem Jahre ja auch Vasari Handzeichnungen berühmter Meister von ihm erhalten hatte. Von ihm soll Giovanni Gaddi das Bett des Polyclet gekauft haben (l. c. p. 28.). Um so merkwürdiger das Zeugniss von X, demzufolge der wegen seiner Bücherei wie Antikensammlung berühmte (spätere?) Cardinal Bembo, der Vertraute der Medici, dasselbe von Vettorio erworben habe. Das könnte sehr gut nach 1530 geschehen sein. Vettorio hielt sich damals bis zum Tode des Herzogs Alessandro in Venedig auf. Dort wie in dem nahen Padua verweilte auch Bembo in der Zeit von 1520 bis 1539, theils seinen vielseitigen literarischen und antiquarischen Interressen im Verkehre mit bedeutenden Gelehrten und Humanisten, die in seinem Hause zusammentrafen, lebend, theils mit der Abfassung der berühmten historia Veneta beschäftigt. Auch die Zeit von 1539 bis zum 3. Sept. 1542, wo Vettorio in Ascoli starb, könnte in Betracht kommen. Die Fassung der Nachricht bei X ist so positiv, dass ich annehmen möchte einmal: X habe das Kunstwerk mit eigenen Augen in der Sammlung Bembo's gesehen; resp. diese Antike, welche X im Besitze des Cardinals wusste, galt, als X die Nachricht niederschrieb, allgemein als eine Arbeit Polyklet's; und sodann: Bembo habe ihm die Herkunft des Stückes wie die Art seiner Erwerbung verbürgt. X muss also Beziehungen zu Cardinal Bembo und damit zu der gesammten gelehrten Gesellschaft von Rom und Florenz, der z. B. auch Giovio und Vasari angehörten, gehabt haben. Um so interessanter und dringlicher ist die Frage nach dem Namen dieser Persönlichkeit. — Später, nach der Abfassung des Manuscriptes, mochte X von jenem letto im Besitze der Familie Gaddi gehört haben, die ihrerseits für den polykletischen Ursprung eintrat. Die Gaddi waren reiche und angesehene Leute in Florenz. Sie zählten unter ihren Ahnen die berühmtesten Maler. Ihr Haus war mit Kunstwerken und Handschriften wohl versehen. Die codices Gaddiani bilden heute einen Theil der Florentiner Nationalbiliothek. Vasari, den X genau kannte (*vid. inf.* p. 109), stand mit den Gaddi in Verkehr. Es ist von vornherein anzunehmen, dass dies auch mit X, der in Florenz geboren war und lebte, der Fall war. Sein eigenes Manuscript kam ja später in die Bibliothek dieser Familie. So schrieb X, vielleicht um Empfindlichkeiten zu schonen oder von Vasari resp. von den Gaddi darauf aufmerksam gemacht, doch ohne deshalb seine erste Angabe auszustreichen, von deren Richtigkeit er also noch immer überzeugt sein musste, nachträglich an den Rand: „unbeschadet des wirklichen (Bettes) im Besitze des Herrn Giovanni Gaddi" — so übersetze ich diese Note. Wie aber auch die Sache gewesen sein

mag, aus dem Thatbestand folgt, dass Vasari das Msc. von X als Quelle nicht benutzt hat. Es ist mir nun leider das verlockende *hoggi* è appresso näher zu bestimmen, bisher nicht gelungen. Es würde dies für die Datirung des hs. von Werth sein. War die Verzettelung der Antiken und Bücher Lorenzo's Ghiberti um die von mir angegebene Zeit erfolgt, — und ich wüsste nicht, was dagegen sprechen sollte —, so müsste X seine Compilation nach 1528 gemacht haben. Vielleicht war Vettorio Ghiberti bereits todt; dann rückte der Terminus a quo bis 1543 (3. Sept. 1542) herunter. Doch ist das nur eine subjektive Meinung. Aus dem Umstande, dass X den Bembo „Monsignor" nennt, darf nicht gefolgert werden, die hs. oder der Theil bis zu der vorliegenden Stelle sei vor dem 24. März 1539, dem Tage, wo Paul III. den Bembo zum Cardinal ernannte, geschrieben. Wohl schon als Secretär Leo's X (bereits seit 1512) kam dieser Titel Bembo zu; aber auch Cardinäle führten ihn. Erst Urban VIII ordnete Rangstellung und Titulaturen neu. Seit der Zeit wurde die Bezeichnung Eminenza für Kardinäle üblich. X scheint aber gleichwohl den *Cardinal* Bembo im Sinne gehabt zu haben, den er zu Rom, also in den 40er Jahren kennen gelernt haben mag. (Vor 1544 hat X wahrscheinlich Rom überhaupt nicht gesehen). Jedenfalls ist der Passus noch zu Lebzeiten Bembo's geschrieben worden, also vor dem 18. Januar 1547, und damit ist immerhin eine annähernde Datirung erreicht.

Pag. 9. 2 Detto 4. 18. 21. 25. 30 fece 5. 7 scultore *sup.* S. 6. = hs p. 5a. 10. nacque — in Eleutere, et et *(sic.)* lauoro etc. bis variamente *sup.* — hebbe 11. 16. 24 Bronzo 14 fatta — mironis 15 eream me — me *del.* nec *sup.* 16 Dal — perseo 17 Discho 18 d'vdire 19 mineruа 21 vno 22 locusta, — marchantonio 23 efesj S. 18 = hs. p. 5b — 24 A. S. 19. 20 ist ein Zusatz, den X quer über zwei Seiten (p. 5b und 6a) an das Kopfende derselben und zwar in den ursprünglich leeren Zwischenraum vor Pittagora scultore etc. (p. 5b.) und Scopa scultore etc. (p. 6a.) mit Zuhilfenahme der Ränder geschrieben hat. 25 Mirone, 26 Sosfiaua, 27 gl'argonautj, — Rapito 29 tonante — capitolio 30 gram — veneratione, — d'apolline 31 diadema ÷ 33 Giuochj. Die Endpunkte aller Sätze (excl. von S. 21) *vac.* — 11. *(2×)*. 12. 17. 20. 26. 27. *(2×)*. 28. 29. *(2×)* , *vac.* — 15 ; *vac.* — 4. 10 *(2×)*. 27 , et — 11. 18. 21. 22. 23. 26 vna — 16. 17. 32 vn.

S 1—8. *(om. A.)* = PD. 34. 50; S. 4 ausserdem noch PD. 34. 72. PG. 252 nur S 3. — S. 6. Dinonem *del.* PD; O. I. 402; OQ; U. cod. Bamb. — dafür PS. B. I. 276. seq. Ob Dinonem aus Versehen, Gleichklang mit Phrynonem entstanden? — S. 9—17 = PD. 34. 57. 58;

PG. 252; A. XXVI. (Perseus *om.* A.). — S. 9 anchora mit Rücksicht auf p. 8. 8. — S. 12. Das Distichon wohl nach Ausonius Epig. 58—68; OQ. 591a. — S. 14. certj giuochatorj als Ausweg, weil X mit PL.'s Uebersetzung (Epentathli in delphi et Epancratiasti) nichts zu beginnen wusste. (A : ed alcuni vincitori de' giuochi delfici, iquali per aver vinto a due *(sic!)* o a tutti, Pentarli o Pancratisti si solevano chiamare; da verdient X den Vorzug vor dem weit. gelehrteren A.). — S. 16. Das *uno a* nach PL. (A. hat fece i sepolcri della cicala e del grillo. *vid.* B. I 145. O. I. 210. OQ 533. g.) — S. 18 = PD. 36. 33. A. XXXVI. *vid.* B. I. 144. U. 385. — dagegen O. l. c. OQ. 549 nr. 18.) Die trunkene Alte war von Marmor. di bronzo infolge Landins schlechter Uebertragung des richtigen lat. Textes: (Diminione elquale e lodato nel bronzo. E afmyrne una uecchia ebbra molto ftimata.) — S. 19. 20. = PD. 34. 79. Buteo Licio nach PL. — A. XXVIII hat Butieo discipulo, offenbar unter Anlehnung an Landin. — P. 1472: .... Isidori. Buthyreus Lycius Myronis discipulus beruht auf schlechter Ueberlieferung; so aber auch PG., den Brockhaus p. 253 falsch verbessert hat. Zu lesen ist nach cod. Bamb.; B. I 258; U.; PD; PS. etc.: Hercules Isidoti buthytes. Lycius Myronis discipulus. Demgemäss ist Buteo zu streichen oder einzuklammern. Ich liess absichtlich den Text unverändert. — R. 28 Antholio nach PL. (Antholico) und P. Antolycum. (A. Autolico). — Autolycus, Ganymed, Jupiter wie Apollo waren nach Plinius Werke des Leochares. Bei P. 1472 Leocras; PL. hat dies jedoch übersehen und alle diese Sculpturen dem Lykios (Buteo Licio) zuertheilt. So auch A. Nach O.I. 374. OQ. 867; U. 327 gehörte davon nur Autolycos dem Lykios, die übrigen drei Leochares zu. *vid.* aber B. I 259. 387. — S. 22 = PD. 34. 59. (PG. 252; A. XXVI.)

Pag. 10. 1 sculture — lauoro bis capellj *sup.* 2 expressa — fecie — Putto 3 tauolette, Vn 5 vna — d'apolljne 7 fu bis nipote *sup.* 8 Pittore. 9 Lis tenpio nach der hs. statt tempio — fortuna ch' 10 daluno S. 8. (resp. ll'aquila p. 9. 27.) = hs. p. 6a. 14 scultore, 15 agara die Klammer um den Zwischensatz fügte ich hinzu. 18 scultorj 19 Mausoleo Re 21 roma — et 22 miravigliosa 23 E — giorno, 24 frontj, 25 e 27 schopa 29 Marito — 2. 3. vn — 4. 5. 7 , et — 15 : *vac.* — 20; *vac.* Die Endpunkte aller Sätze (excl. S. 5) *vac.* — 2. 3 (3×). 4 (2×). 6 (2×). 7 (2×). 10. 12. 14. 16. 17. 18 (2×). 22. 24. 29 (2×). 30. , *vac.*

S. 1—3. = PD. 34. 59. Bei X eine gräuliche Verwirrung, die aber nicht sowohl ihm als seinen mangelhaften Vorlagen, besonders P. zur Last fällt. X konstruirt einen Bildhauer Leontio (der Name nach P; PL; auch bei PG; A.) und überweist ihm die Werke des Pythagoras

aus Rhegion, der seinerseits leer ausgeht. *vid.* B. I. 133. 134. O. I. 203. OQ. 499. Leontiscus war eine Pankratiastenstatue des Pythagoras von Rhegion. — S. 2. bei P. 1472: Eundem uicit et Leontius (statt Leontium; hier der Ursprung des Leonzio scultore) cum fecit haſtadie dromonſtylon: qui olympiae oſtenduntur. Et Jolpis puerum tenentem tabellas eodem loco: et mala ferentem nudum. Daher nahmen alle Späteren 3 Werke an; so PL u. A. — PL. übersetzt ohne Nachdenken in Astadia Demostrilon etc., was X ebensowenig verstand wie Jolpo (PL.); drum liess er es fort und notirte nur die beiden anderen vermeintlichen Werke. — PL. ferner Jolpo . . . tenente le tauolete. Diese und andere Proben von Landins Uebersetzungskunst möchten das allgemein günstige Urtheil über ihn (bei Deecke; Bandini etc.) wohl etwas modificiren. X ist weit mehr entlastet. Es ist ihm nur vorzuwerfen, dass er sich so blind an PL. gehalten und nicht überall den lat. Text zu Rathe gezogen hat. Jolpus für Libys in geringeren hs., auch bei A. XXVI. A., der berühmte und von seiner Gelehrsamkeit so überzeugte Mann, ist aber noch konfuser. Auch er hält Jolpo (wie Leonzio) für einen Bildhauer, spricht aber nach dem lat. tabellam von der figura d'un fanciullo che teneva un libro. Dass nach diesen Beispielen X u. A nichts miteinander gemein haben, X. also nicht wie Milanesi wollte, mit Adriani identisch sein kann, leuchtet ohne weiteres ein. B. denkt nur an eine und dieselbe Statue des Libyer Mnaseas von der Hand des Pythagoras. — S. 3. entstand so: P: Item Apollinem citharedum: ſerpentemque eius confici ſagittis: qui Dircaeus appellatus eſt: etc. — PL: Item Apolline Cytharedo et vno ſerpente morto dalle ſue ſaette elquale e chiamato Dirceo. etc. — A. uno Apollo, ilquale con l'arco uccideva il serpente. — X war offenbar der Meinung, die Schlange hiesse Dirceo. Es sind 2 Apollostatuen anzunehmen: 1) der Schlangentödter, 2) Apollo Citharoedus mit dem Beinamen Dicaeus. — S. 4—6 = PD. 34. 60. PG. 252. A. XXVI. B. I. 116. A., der Sostratus übergeht, scheint den Samier zum Schüler und Verwandten des Rheginers zu machen. — dicepolo di Regino (als sei ein Künstler namens Reginus anzusetzen) bei X nach P: Regini autem diſcipulus etc. — meze nude, nach P. seminuda (so auch in hs.); PL. meze ignude (so auch A.) für signa septem nuda. Das Bildniss eines Alten fehlt überall (auch in A.), weil P: semi nuda: unde et laudata sunt (für: nuda et senis unum etc.) gibt. — S. 7 = PD. 34. 49. Gorgias Lacon (Gorgia Lacone PL.) X macht daraus zwei Künstler, offenbar nach P: Phradmon: Gorgias: Lacon. Also scheint er P. gekannt zu haben. — S. 8—15; p. 11. S. 1 = PD. 36. 30. 31. PG. 250. A. XXXVI. Mausoleo re di Caria nach PL. — 100 Ol. nach P. PL. so auch A. —

364 annj wohl eigene Berechnung. A hat abweichend 329. Die Maasse nach P. PL.

Pag. 11. 2 laude, 3 sinteruenne 3. 4. 6. 22 vn — 4. 5. 6 *(2×)*. 11. 18: 21 vna 4 marmo, 5 Fece *del.* Sculpi *sup.* — scopa — diana efesia 6. 13 *(2×)*. 31 , et 6 minerua 7 Marmo — isola, 8 , e — Anchora — Von Palatino, bis luogo (R. 17) ein nachträglicher Zusatz, correspondirend mit jenem auf p. 9. 19. 20, nur am Fussende der Seiten 6a und 5b der hs. 9. 13 Dea 9. vesta che — seruilianj — Roma tenuta 10 Et — vno 11 Asinio, 13 flaminio, 14 Lenereide — delfinj, — marinj, 15 marte — sedere, 16 callacio — lauicana . 17 venere — luogo, Satzzahl 9 ist durch Versehen des Setzers zu tief gerückt. S. 10 = hs. p. 6b. 19 palatino 21 Re 22 gnido 27 Apposition, *vac.* 28 Porticj — ateniesi 30 Donne, — transparente et 3. 10 *(2×)*. 11. 12. 18. 23. 24. 29. , *vac.* — 6. 16. 21. 25. . *vac.*

S. 2. = PD. 36. 95. (*om.* A.); S. 3 = 36. 22. (A. XXXIV.); S. 4—9, = PD. 36. 25. 26. (A. XXXV ist vollständiger; doch fehlt die Kanephore.) Vestam sedentem . . . duosque lampteras (so PD. OQ. 1159; O. II. 11; aber B. I. 321. U. 382. cod. Bamb. wohl besser campteras; P. chameteras) circa eam etc. X glaubte wohl mit Vesta sedente genug gesagt zu haben und liess das übrige weg. PL. macht aus dem ihm unverständlichen chameteras bei P. due Chameriere und danach wohl bei A. due ministre della Dea. — X macht die Kanephore zum Masculinum, aber nach PL. der *vn* Canephoro schreibt; auch ein Zeugniss für Landins Kenntniss des Griechischen. — Mars und der Coloss falsch nach Mars.... fedens. Coloffus (P.); Mart sedente. El coloffo di questo medesimo (PL.; ebenso A.) — P. PL. A = Callaico. — Porta Lauicana bei X u. A. nach apud cyrcum eundem ad lauicanam portam eunti (so hs. P. PL.) — S. 10 = PD. 36. 32. (A XXXVI.); S. 11 = PD. 34. 73. X unvollständig; A XXVIII bietet mehr, *om.* aber Aesculap — S. 12 = PD. 36. 22 (A. XXXIV); S. 13. 14 = PD. 36. 32. (A. XXXVI.). Der 1885 von G. Milanesi veröffentlichte Index zum Vasari führt, wie viele andere Künstler so auch Menestratus und Socrates nicht auf, (freilich auch schon derjenige der Edit. Le Monnier nicht.) Derselbe ist überhaupt unzuverlässig. P. PL. Mnestratus; vielleicht las ich irriger Weise im Original i für t, und X hätte also Mnestrato. — P. hat in propyleis ; PL. ne propylei. X denkt sich darunter portici und A. nello antiporto; beide verstanden also wohl Griechisch, waren aber mit der Topographie Athens nicht sonderlich vertraut. Die Namen der 3 Grazien setzte wohl X hinzu. — S. 15. = PD. 35. 58. (A. VI.) Der Zusatz (R. 31) nach P. PL.

Pag. 12. 1 Boccha 1. 2. 22 , et 2 avariare 3. 10 vna 3 Dipinta

5 *(2×)* vno — scende non — conosce, 6 Delphi. Et In atene 7 Dipinse — Dono, Benche S 4 = hs. p. 7a. 10 dipoligaoto 11 ella: 12 furno 12. 27 roma 13 Pittorj 14 bis 18. Pittore 17 hymereo 19 E Venore 21 fu 22 stimata, 24 alvederle 26 vn — sacerdote che Adora, Et — chera — Perghamo, S 10 = hs. p. 7b. Zu Beginn der Seite steht: Il Primo de fabij che dette il cognome alla nobilissima (das Adjectiv unter der Reihe) famiglia dessj in Roma, Dipinse il tempio della Dea Salute. Das Ganze *del.* und erst später p. 32. 8 (hs. p. 23b) wiederholt, offenbar aus historisch-chronologischen Erwägungen. 28. : *vac.* — 4. ; *vac.* — 2. 7. 19. 23. 25. . *vac.* — 6. 9. 10. 11. 19. 21. 22. 24 *(2×)* , *vac.*

S. 1—9. = PD. 35. 59—61. (A. VI.) Poetile nach P. PL. cod. Burbon. — Adriani übersetzte das griechische Wort mit „Varia", zu welchem nun die Editoren Le Monnier Sans. , statt dass sie den Plinius aufgeschlagen hätten, den A. stellenweise verbotenus übersetzt, eine recht überflüssige Note gemacht haben. — S. 3 von benche an *om.* A., daher lautet S. 4 bei ihm entsprechend anders. Von Timarete sagt A. (aus Versehen) si dice essere stata figluola. — S. 5 bei A = X. auch Frilo nach P. PL. und vielen hs. *vid.* B. II 57. ; aber A. *om.* R. 17. 18. — S. 10. = PD. 34.50.

Pag. 13. 3 scultore, — fece 4 d'apolline 4 , et 4. 17. 24 vn 4. 23 vno S. 4 = hs. p. 8a. — 8 rechts am Rande 95 Olip: — seguito bis et links am Rande 9 excellentissimo, 9 e niente bis diligentia links am Rande — meno, 11 et 12 aprezo, — lopere — stimaua che 13 pregio pensaua, *(non del.)* giudichaua *sup.* 14. 15 Pittura 15 Dio 16 Dono — Re 17 vue — inmano 18. 21 vccellj 19 , onde 20 naturale (X.); lis aber naturali — luue 23 Atleta, 24 satisfece che — liscrisse — verso che 26 i Dij 28 Lis: stra(*n*)gola — Dragonj, — Anfrione che tri *sup.* 29 dicio *sup.* — S. 14. Hauendo a Dipignere die 2 ersten Worte *del.* X. und änderte Dipignere in Dipignse, (sic. für Dipinse) um 30 plinio 30. 31 olip: — esubeio 5. 6. 11. 15. 22. 23. 25. 27. 29. . *vac.* — 1. 2. 4 *(2×)*. 10. 14. 15 *(2×)*. 16. 17 *(2×)*. 18 *(2×)*. 19. 21. 22. 26 *(2×)*. 27. 30. , *vac.* — li vor satisfece (24), ebenso t von intornolj sind durch Versehen des Setzers beim Druck ausgefallen.

S. 1. 2 = PD. 34. 50. 75. PG. 252. 254. (A. *om.* R. 1. 2. 6 sonst XXVIII.) Der Wortlaut zeigt, dass X mit dem kunstreichen Hirsch nichts anzufangen wusste. Auch A. (wie schon PL.) hat den Sinn nicht erfasst. — S. 3 = PD. 34. 50. — S. 4—14. = PD. 35. 61—64. 66. A. VII. — Nach A. schenkte Zeuxis eine Atalanta den Agrigentinern. Die Editoren Lem. und Sans. verbesserten den Lapsus Adriani's mit Hilfe von Dati(!), dem Nachfolger Adriani's auf dem Gebiete der antiken

Kunsthistoriographie, dessen vite de' pittori antichi gerade 100 Jahre nach Vasari's zweiter Ausgabe der Biographien, Florenz 1667, erschienen. Aus „la pittura d'Alcmena" könnte man vielleicht schliessen, X habe dieses Gemälde und das S. 13 erwähnte für identisch gehalten (ebenso U. p. 348.). — Das Citat aus Eusebius ad Olymp. 78 lautet: Zeuxis pictor agnoscitur, ex cuius alii imaginibus, quas plurimas inuitatus fecerat, lauacrum Byzantiorum appellatum arbitrantur (ed. Schoene II. p. 103.). X' chronologische Bedenken theilt B. II. 76 seq., wenn er sie auch auf andere Weise löst.

Pag. 14. 1. Populo — Agrigenno — Vna — per laquale auant che come (das Ganze *del*) che fu Dedicata 2 lacina et 3. 5. 7. 10. 11. 12. 17. 30. , et 3 tutte, = hs. p. 8b. 4 elesse che a suo *(del.)* di tutte = giudicó, per potere *(del.)* et 5 parte geändert in partj. Statt S. 2. stand ursprünglich Thymante Pittore fu concorrente et amico di Zeusj — das Ganze *del.* Auf die Interlinearbemerkung über S. 3. (*vid.* R. 31.) weist eine Hand am Rande links. 7 Pittore S. 4 = hs. p. 9a. 8 Pittore *sup.* aber so, dass das Wort als Ueberschrift gelten könnte. — efeso, 9 Zeusj Pitt *(del.)* — , fu 10 elinaementj — proportione da grecj 12 lesue — quale 13 assaj, molto sistim *(del.)* et benche — X wollte fortfahren si stimaua. 15 vsaua — et 16 ardi dire intal modo *(del.)* chiamarsj *(sup.)* Princjpe 16 vltima 18 lindo haue *(del)* dipinto 20 vue 21 per beccharne *sup* — , et 22. 31 vn 22 tesouj et int *(del)* che 24 uolaue 25 hauessj che — lerrore fuo 30 vntauola a *sup.* 5. 8. 9. 14. 15. 17. 20. 22. 28. 29. 30. , *var.* — 2. 6. 7. 15 28. 29. . *var.*

Nach Plinius war die Helena im Tempel der Juno Lacinia für die Agrigentiner bestimmt, so PL und X. Nach Cicero de inv II. 1. für die Einwohner von Kroton. A. hat Crotoniati offenbar nach Cicero, dem er mehr als Plinius glauben mochte, schon weil Cicero für die damalige Latinität mustergültig war, so auch U. p. 349. — S. 2. 3. = PD. 35. 64. (A. VIII.) Androgydes nach P. PL. cod. Bamb. Ricc. Voss. — Timanthes bringt X. in anderem Zusammenhange p. 15. 11. — S. 4. 5. = PD. 35. 65. 67. (A. VIII. IX.) lineamentj naturalj ist bei X ein stehender Ausdruck, aber auch bei Ghiberti, PL. etc. Je umfangreicher die litterarische Beschäftigung mit der Kunst und besonders mit der Künstlergeschichte wurde, um so eher entwickelte sich eine bestimmte Terminologie auch auf diesem Gebiete. Dieselbe wird in Florenz und im Quattrocento zuerst wahrnehmbar. Für ihre Ausbildung und Bereicherung wird Ghiberti von grosser Bedeutung; nicht minder Vasari, der sich aber bereits einem festen Bestande von Ausdrücken und Formeln gegenüberbefand, und dessen Sprache wie Kunsturtheile

zum grossen Theile davon abhängig sind. Vasari's Vite bieten die grösste Vollständigkeit und Abrundung in dieser Beziehung, gewissermassen die Codification einer Ueberlieferung, die was Florenz anlangt bis auf Dante zurückzuverfolgen ist und für die Kunsthistoriographie der Gegenwart noch Geltung hat. Auch die Sprache des Anonymus, besonders im 2. Theil, wo der Verfasser auf italiänische, meist quattrocentistische Quellen angewiesen war, ist durch die Wiederkehr bestimmter Wendungen, Worte und Urtheile charakteristisch. — S. 6. 7. = PD. 35. 71. — Die Kompositionsweise des Anonymus ist eine ganz bestimmte. So sucht derselbe zunächst alle den Charakter, resp. den Stil eines Künstlers betreffenden Aeusserungen seiner Vorlagen zu vereinen, um ein möglichst zusammenhängendes allgemeines Bild der Persönlichkeit wie der Kunst jedes Einzelnen oder wenigstens jedes Hauptmeisters zu geben; danach folgen die einzelnen Werke mit kurz charakterisirenden Epithetis, auch mit kleinen Erzählungen und häufig mit novellistischem Aufputz. Aus dieser Anordnung und aus dem Bestreben das Allgemeine möglichst vollständig zu bieten, folgt z. Th. das Ueberwiegen des Anecdotenhaften, das in dieser Breite Adriani nicht hat. Adriani befolgt aber auch nicht solche Disposition; wohl aber wieder Vasari später. X erweist somit sich als tüchtigen Historiker; freilich darf nicht verschwiegen werden, dass X Vorbilder auf anderen Gebieten, z. B. in der biographischen Literatur von Florenz, zu Gebote standen. — S. 8. 9. = PD. 35. 65. Der Geschichtsschreiber Adriani besitzt X gegenüber unstreitig eine grössere Kunst und Gewandtheit in der Erzählung, die er mit kleinen Zügen zu beleben und zu veranschaulichen weiss. Die Geschichte von dem Wettkampfe zwischen Zeuxis und Parrhasius gibt dafür ein Beispiel. — S. 10—12 PD. 35. 69. Demone (nach PL., den X nicht verstanden hat). Thesia PL. Aus et Thesiam bei P., den X also eingesehen haben muss, macht er Ethesia. — et Nauarcho colla corrazza bei PL. Landin wie X. hielten Nauarcho für einen Eigennamen. Richtig A: un capitano di nave.

Pag. 15. 1 Perchossa 2 pattitura, — lorlj S. 1 = hs. p. 9b. —, intauola 5 tenevale — Anchora cressa 6. 9. *(2×)* 32. *(2×)* vn 6 Puttino — Braccio Et 6. 9. 21. 22. 23. 26. 27. 29. 33. , et 7 aloro — virtu Ritta — Puttj 8 simplicita, 9 Putto 10 dua sono *(del.)* furno *(sup.)* 11 per tenere di tutte *(non del.)* hauere tenuto *(sup.)*; ich blieb beim Praesens. 12. 14 vna 12 desse — Vittoria, — mo che 13 che sudassj *(del.)* ansassj 15 polluce — nobilissima, 16. 29. Dipinse 16 Vlisse, 18 cosj 20 Pittore — e S. 11 = hs. p. 10a. 24 vsato 25 arte, — Lodata 30 d'efigenia 31 convenente 32 cicople, — Gigante 33 inpicchola.

Alle Endpunkte (excl. von S. 13) *vac.* — 3. 4. 8. 14. 16. 18. 27. 30. , *vac.*

S. 1—8. = PD. 35. 70. 71. (A. IX.) 60 Sesterzien nach PL. und hs. (A. *om.*). Cressam nach P. PL. cod. Voss. Ricc. etc. meretricem nach PL. (der nutricem in P. falsch las wohl in Erinnerung an S. 9.) A. una balia de Creti. Offenbar wies Adriani's Plinius die Version Cressam nutricem. In Sans. sucht man vergeblich eine Berichtigung. Zu lesen ist: pinxit et Thressam nutricem infantemque in manibus eius etc. — auantj aloro d. h. vor Philiscus und Bacchus, ein von der Thrakischen Amme verschiedenes Bild. Ich hätte vor et Filisco der Distinction halber ein ; setzen können. — S. 5. 6 nach PL: due ſue picture nobiliſſime delle quale vna (sic) contendendo . . . et laltro (sic) ſi diſarma et pare che anxi — P. sunt et duae picturae eius nobiliſſimae hoplitides. Alter etc. (hoplites *om.* PL). — Bei X scheinen 2 Frauen um den Sieg zu streiten. Zu bessern wäre etwa de qualj *in* una d'esse *uno* contendendo etc. et *in* l'altra *l'altro* etc. A: Ebbero gran fama due figure(!) di lui armate etc. — S. 9 = PD. 35. 72. — S. 10. Unsinn auf Veranlassung von PL., der P. falsch übersetzte. Aus Minor tamen videtur sibi comparatus in mediis corporibus exprimendis (P. PD. PS. 35. 68) macht Landin: Mirone nientedimeno e comparato a coſtui in exprimere e mezi de corpi (A. richtig.). — S. 11—15 = PD. 35. 64, 73, 74. (A. X.). Die Erklärung von Ciclope wohl von X. A. zeigt bei dieser Gelegenheit seine Kenntnisse in der antiken Mythologie. So nennt er den Zio d'Ifigenia mit Namen: Menelao (nach Cicero Orator. ed Baiter et Kayser vol. II. 22 oder Quintilian II. 13), ebenso 16. den Ciclope: Polifemo (wohl in Erinnerung an die Odyssee; so auch U. 353.)

Pag. 16. 1 dimostrare, 2 diquello 3 anchore 3. 22 vn 4 Genio, — Dio 5. 7. 12. 13 (2×). 15. 17. 19. 21. 25. 26 , et S. 2 = hs, p. 10b. 7 Euximida m *del.* n *sup.* 7. 9. 18 Pittore 8. 10 Maestro 10 panfilo, che 11. 32 vno 12 Giuochj 13 vntj —, fu 14 di tanta uerita che verschrieben für autorita (PL. P.) — sorte — aluj 15 Dua 15. 24 sicione 16 cioe, 19 inpiu 20 arittmetica, — Geometrje — vsaua 21 Arte 23 inprima 25 aloro 26 arti = hs. p. 11a. 27 editto leuono *del.* proibirno am Rande links davor — ch'aseruj 28 se —, neſsuno seruo; 29. arte, 30 Panfilo, 31 scultore . . . . fu (X wollte wohl das Vaterland hinzusetzen). Endpunkte *vac.* — 1. 4. 14. (2×). 15. 16. (3×). 18. 24. (2×). 27. , *vac.* — 15. ; *vac.*

S. 1—11 = PD. 35. 74.—77. (A. X. XI) S. 1. un heroa, die nähere Erklärung dieses Begriffes wohl von X; desgleichen die Erläuterung der Giuochj ginnicj R. 12. 13. 31. (Die Form carra belegt neben

carri.) Es ist aber nicht gesagt, dass ein Sieger im Wagenkampfe an dieser Stelle gemeint sei. Die Note ist überhaupt ziemlich confus. Euxinidas wird aus Versehen bei A. zum Schüler statt zum Meister des Aristides. Auf S. 5 weist des besonderen Nachdruckes halber eine Hand am Rande links — Jonia nach P. PL. — in spatio di X annj (so auch A.) nach P. PL. — Zu lesen ist für jährlich 500 Denare, d. h. 1 Talent in 12 Jahren. (PS. B. II. 134 etc.) — Das Gemälde der Schlacht von Phlius und dasjenige des Odysseus auf dem Flosse *om.* X. — S. 12 = PD. 34. 50. PG. 254. A XXIX.

Pag. 17. 1. 13 fece 3 Cefisodoro S. 5 = hs. p. 11 b 7 scultore fu excellentifsimo et *(del.)* fu circha 8. 10. 11. 12. 29 (2×). , et 10 , expressj verbessert in expresse 12 luj, 13. 24 Dua 13 ch'ensiemo 16 Artefice, 17 fiperafsi, opero — S 9. nachträglicher Zusatz *sup.* — fu 18 altro, 18. 19 Bronzo 19 Ritratto — proserpina, — hebrietá, 20 Bellifsimj 21 felicita — Et anchora = hs. p. 12 a. 23 24. 25. 27. 28 vna 24 Matrone 25 Meretrice — atene — Cetamico 27 , isola, 28 gnido 29 nuda, 30 seuere — pudica, 31. 32 olip: Alle Endpunkte *vac.* — 10. 13. 20. 21. (2×) 24 (2×). 27. , *vac.*

S. 1 = PD. 34. 80. PL. duno; d'Jno verlesen — S. 2—4 = PD. 34. 50. Die Namen nach PL. Leuiane in PL. aus Leuiares in P. (cod. Ricc. Voss. Par. 6797 u. a.) — S. 5—7 = PD. 34. 76. PG. 246. 254. X wirft den mythischen Bildner und Architekt Daedalus aus Athen, mit dem Bildhauer Daedalus aus Sikyon zusammen. Das Datum Ol. 104 entnahm er wohl willkürlich PD. resp. PL. 34. 50: Hypatodorus CIIII Praxiteles; vor Praxiteles schob X Daedalus ein. Plinius nennt die Werke jenes ältesten Daedalus nicht; dies der Grund, wesshalb auch A von diesem Künstler keine Notiz genommen hat, und die Bemerkung der Editoren Le Monnier, Sans. I. 73. war mindestens überflüssig. Als Quelle für S. 6 benutzte X Landins Commentar der 3. Ode des Horaz' (LH.) des ersten Buches. Die Stelle findet sich unter den Excerpten von X (pag. 111 a. dieser hs) und lautet in der genauen Orthographie: „Dedalo nella architettura, et arte statuaria auanzo tuttj ipassatj, et nelle statue tutti li affetti del anjmo. exprime *(del.)* expresse, il primo fu che gliocchj apertj èt lemanj distese sculpj. Imperoche nel piu *(sup.)* antice statue, gli occhi ferratj et lemanj su fianchj si fecono Criftofano Land. nel p.° lib. delle ode di orat. od 3." Das ganze Excerpt bis fecono *del.* X. — Es folgt also daraus, dass dieses Stück auf einer der letzten Seiten der hs. zeitlich der Darstellung im Anfange derselben vorangeht. Es ist das bekannte Geleitsgedicht für Vergil: Sic te diva potens Cypri etc. — Vers 34; Expertus vacuum Daedalus aera gibt Landin Gelegenheit

zu folgender Erklärung: Dedalus autem in architectura ſtatuariaque omnes ſuperiores superauit: et in ſtatuis omnes animi affectus expreſſit: primus oculos apertos et manus protenſas ſculpſit: cum in antiquioribus ſtatuis oculi clauſi ſint: et manus lateribus hereant: etc. — X hat diesen Passus also übersetzt. Welche Quellen Landin zu seinem Commentar benutzt hat, speciell zu dieser Stelle, kann hier nicht erörtert werden. — S. 7 = PD. 34. 76. A. XXVIII. — Praxiteles PG. 250. 254. A. XXVIII. XXXIV. S. 8 = PD. 36. 20; S. 9 = PD. 36. 22. Alcida nach P. PL. (Alchida; so A.) X hat die Worte des Plinius adamavit enim Alcetas Rhodius etc. völlig missverstanden, dazu verleitet durch die Worte bei P: (adamauit. n. eum Alchidas rhodius: etc.), und bei PL: (Imperocche Alchida Rhodio lamo) welche er nicht weiter verfolgte. (A. richtig.) — S. 10—13 = PD. 34. 69. 70. Die Liste der Werke des Praxiteles ist sehr dürftig. ritratto Flüchtigkeit von X. Die Ceres catagusa *om.* X wie A, wohl weil ihnen unverständlich — inſieme con belliſsimj satirj, X meint wohl den Satyrum periboeton in der Gruppe der Ebrietas und des Bacchus. — la ſtatua (Singular R. 20.) X meint die Thespiaden. A. alcune altre figure . . . nel tempio della Felicità. (*vid.* B. I. 342.) — S. 14—16 = PD. 36. 20. 21. Cetamico Versehen von X.

Pag. 18. 1 nuda *sup.* 2. 8. 10. 12. 15 *(2×)*. 20. 21. 27., et 3 ſtatua, — praxitele, 4 fussj, 5 vno, 5. 18. 32 vna 5 s'achose, s' *del.* e in o verändert. — tempio, 6 nella parte 7 macchia, 9 d'ottauia 9. 31. 32 vn 10 nuda, 11 avenere — S. 5 = hs. p. 12 b. — 11. 19 e 12 ſlora 13 seruilianj, — lastatua 14 buonj accidentj — buona fortuna, 16 Porticj 17. fu — Herede — Roba, — Cephysiodoro, 18.; *vac.* 19 simplegade, — A 20 pollonie 21. 24 iunone 22 d'octauia — ſtua 23 Et 24 saluatore 26 hospitale S. 11 = hs. p. 13 a 27 Pittore 28 dicepolo, fu 29 , era 30 deriuaua per — larte, et 31 loro che — Dipinse 32 sola — fanciullo, — Giouentu 11. 16. . *vac.* — 1. 2. 8. 14. 23 *(2×)*. 25 *(2×)*. 29. 32., *vac.*

S. 1—8 = PD. 36. 20—24 (A. l. c.) P. ferunt; PL. dicono; A. dicesi X aber charakteristisch Innamorossj. Aus Parion in der Propontis (so PL. A.) macht X isola di Paros. Zu diesem Satze gehört p. 17. 9. — Thyclades nach P. (PL. Thelade) also X. hat P. eingesehen? — Aus in Asinii . . . . monumentis macht X. porticj , A. al sepolcro. (so auch R. 20) — herede della roba et dell'arte (A. XXXIV herede del patrimonio etc.) — PD. PS. nur Praxitelis filius Cephisodotus et artis heres fuit. PL. Cephisodone (Druckfehler) . . . herede del patrimonio etc. P.: Cephisodo rei et artis haeres (so auch hs.); offenbar ist rei Versehen eines Schreibers für rus in Cephisodorus. Aus est Pergami symplegma nobile (PD.

PS.) macht X die isole Simplegade nach PL. (a pergamo la nobile ſtatua delle symplegade) und P (est pergami Symplegarum signum nobile) — S. 9 = PD. 34. 74. A. XXVIII. PG. 254. Junone Versehen von X. Die Minerva und der Altar des Jupiter Servator, doch wohl Werke des älteren Kephisodot, wirft X mit denen des Enkels oder genau gesagt mit denen des Sohnes des Praxiteles zusammen; das hindert ihn nicht, nach PD. 34. 87, p. 20. 2—5 zu schreiben ſurono dua Cephisodotj. Auch die Form Cephisodorus kommt vor. so P. PL. A. cod. Bamb. Ricc. Voss. u. a. — S. 10 = PD. 36. 34 (*om.* A. PG.) Papippo P. PL. — S. 11—15 = PD. 35. 123—125. (A. XVII.)

Pag. 19. 1 glicerá 1. 3. 11. 24. , et 2 dipigneua, 3 Dipinse — asedere — vna 4 , visse — Patria — Pittura | 5 Atebe 6 Tauole grande, 7 vn 8 dimostrare, 10 isinio — ne 11 Pittore 12 Pitture 13 virtu — Imagine — Plebe S. 6 = hs. p. 13 b. 16 loropera also zu schreiben lor' und demgemäss im Texte zu verbessern. 20 sicionio 21 sicinno 21. 22 critia 24 hecateo, 25 Lesbblocle 26 Prodoyro pythodico in einer R. 28 stratonico 32 Atenodoro *del.* Atenodoro 6. 10. 14. 17. . *vac.* — 4. 5. 10. R. 18—32. , *vac.*

R. 1—3. S. 1. 2. = PD. 35. 125. 123. '127. Tebe nach P. PL. (*om.* A.). — S. 3. 4 = PD. 35. 126—128. nelle qualj ungenau für sicut (P.), chome (PL.) — che n'è detto innanzj nämlich p. 206. seq. — S. 5 = PD. 35. 137. A. XX. X sucht, wenn auch häufig vergeblich, eine strenge Disposition inne zu halten. So will er auf den Meister stets den Schüler folgen lassen. Bei A. alles durcheinander nach der Reihenfolge des Plinius. — S. 6—8 = PD. 34. 85. 86. (PG. A. *om.* R. 18 bis 20, 22—24, 29—32; A. *om.* noch 17; der Rest in PG. 256 A. XXIX. seq.). R. 21 eingeflickt: X kopirte die Reihe der Künstler nach PL.; da stösst er ziemlich am Ende auf einen zweiten Schüler des Kritias, nimmt denselben aus seiner Folge bei Plinius und schiebt ihn vor den bereits genannten Schüler dieses Meisters. Die verderbten Namen nach P. PL. — Pesia Versehen von X für Desias (P. PL.) — D aus Versehen des Abschreibers für Ct. — Dionysyodoro nach P. PL. Dionysiodorus cod. Voss. Ric. etc. — Cod. Bamb. hat allein Diodorus. So lesen U. 330, OQ. 469, PS. — B. I. 105. unentschieden, wenn wie PS., dann wohl Diodotus. — 2 Künstler nimmt PD. an; aber ? — Sicinno, Prodoyro verschrieben von X. Euphorion P. PL. *om.* X; desgl. Polygnot, wohl weil bereits in anderem Zusammenhange (p. 11. 15. seq.) erwähnt, doch ohne Vermerk daselbst, dass der Maler auch zu den Bildnern gehörte — A. Stratonico Scinno als eine Person (Note in Sans. I. p. 69 fehlt. Milanesi ist darin mit A. einer Meinung nach Index. Sans. IX 141.)

Pag. 20. 1. 25 Pittore. 3. 15. 16. 17. 21. , et 4 sculino (sic.) Re 5 furono — Cephisdorj il — mercurio 6 baccho — , fece 7 alta, — l'altro. — Mit S. 5 Ende von hs. p. 13b. hs. p. 14a beginnt: Antidoto Pittore etc. (*p. 21. 1. 2*). Darüber der (nachträglich eingeschobene) Vermerk von X: „ha aire (*a ire*) doppo cycla pittore (*p. 20. 16. 17.*) doue e (*è*) contrasegnato in tal modo † †" Die 2 korrespondirenden Kreuze und Striche befinden sich in der That. (*hs. p. 15a*) am Ende des Abschnittes über Cyclia Pittore nach den Worten „ortensio oratore 144 talentj." Mit Eufranore, der somit vorgerückt werden muss, beginnt hs. p. 15a. Die Umstellung fand statt, als X den Passus über Euphranor ausgearbeitet hatte und wahrnahm, dass er den Schüler (Antidotus) vor dem Lehrer abgehandelt hatte. Dann hätte aber X richtiger ha aire doppo Eufranore scultore geschrieben. Er merkte auch selbst das Versehen, klemmte nachträglich vor Cyclia Pittore etc. (*p. 20. 16.*) als Schluss des Abschnittes über Euphranor: „fu suo dicepolo Antidoto pittore" (*p. 20. 15.*) ein und machte am Rande links des Hinweises halber 2 Striche. — 8 Isinio Pittore *sup.*; desgleichen ist et scrisse bis troppo grande ein nachträglicher Einschub unter Zuhilfenahme des Randes. Das Ganze offenbar mit Rücksicht auf p. 19. 4. und auf den bereits vermerkten Antidoto pittore (auf hs. p. 14a, jetzt p. 21. 1.) — 9 Pittura, 10 vniuersalmente 12 Paride, 13 minerua 14 buon fine, — buona 15 fortuna 15. 16. 22 vna 15 sinistra, 6. 16. 21. 23. 29. vn 16 latona — inparto 18 concordia, — Alessandᵃ magᵒ 19 quadrigha, — Bighe, 20 colossj, — Dodicj Jdij, R: 21 — 24 nachträglicher Zusatz über die Ränder hinweg. 21 Vlisse, — aun — metteuaun ua *sup.* (mette ursprünglich nach PL.) 22 bella inefeso, — Palamede che 23 fu 26 argonautj 27 iasone — colcho, — ortensio Anm. 1 steht auf dem linken Rande von hs. p. 13b. 29. vedere 31 olip: Alle Endpunkte (excl. S. 9) *vac.* — 1 (2×). 3 (2×). 13. 29. , *vac.*

R. 1—7 = PD. 34. 86. 87. (*om.* PG. A.) Ein fürchterlicher Unsinn, weniger X als seiner Vorlage zur Last zu legen. PD. PS: „Aristodemus (*fecit*) et luctatores bigasque cum auriga, philosophos, anuus, Seleucum regem. habet gratiam suam huius quoque doryphorus. Cephisodoti dua fuere: prioris est Mercurius etc. . . . sequens philosophos fecit." So ist zu lesen. (B. I 421. 269 seq.; OQ. 1605. 1137. 1332.) — P. 1472: „Ariſtodemus: et luctatores . . . . auriga. Philoſophos Anus Seleucum regem. Habet . . . . Doryphorus. Cephiſodori . . . . Sequens philoſophus fecit Coclites qui cum Phidia etc." Das verstand PL: „ariſtodemo combactitori et carro con due cauagli et con lauriga philoſophi . ano Seleuco Re . Diophoro anchora ha gratia di

questo Furono due Cephisodori .... Elsequente philosopho fece Coclite elquale etc." X hilft sich bei dieser Verwirrung auf seine Weise. Er entnahm PL. den Aristodemo, wirft ihn aber auf eigene Hand irrig mit Aristiaeos dem Maler, Vater des Nikomachos, zusammen, über den *vid.* PD. 35. 108. (Ich lese nicht Aristiacus (PD. cod. Bamb.), auch nicht Aristidi (U. 365.), sondern mit PS. B. II. 159, OQ. 1771 Aristiaeos). Doryphoros hält X nach P., den er also neben PL. benutzt hat, für einen Künstler, ebenso Anno (anus PS.; anuus PD.; annus cod. Bamb. Danach konstruirt U. p. 330 einen Künstler (wie X) mit aramäischen (!) Namen Annus. — Statuen alter Weiber sind gemeint, und anuus ist zu schreiben wie c. Bamb., dessen Schreiber nur das u der Penultima in seiner Vorlage für n ansah.) Und dieser Anno wird zum Bildhauerphilosoph. Dasselbe muss Kephisodot der Jüngere (*vid. p. 18. 7; 17. 2.* und Anm. zu 18. 7.) werden. Hier verleitete aber der Nominativ sing. bei P. (philosoph*us* offenbar Druckfehler) PL. u X zu dieser Annahme. — Schliesslich wurde die Aneinanderreihung von nur Namen (ohne Werke) selbst X zu viel und er schrieb die für ihn recht charakteristische Note 1 hin. In dieser Folge sind die erwähnten Künstler nun allerdings nicht ‚un altra uolta' aufgezählt worden, wohl aber einzelne von ihnen alla rinfusa (wie z. B. Stratonico p. 39. 3., Anno p. 38. 4. u. a.). Vielleicht bezieht sich dieser Schmerzensschrei des Autors auf die Liste p. 117a der hs? (*vid. sup. Note zu p. 4. 1.*) — S. 6 = PD. 35. 128. 129. (A. XVII.) Isinio Versehen von X; scultore nach PD. 34. 77. A. setzt Euphranor falsch in die 124te Olympiade, berechnet aber nach dieser das Jahr ab urbe c. richtig. (430). Scrisse della pittura; vielleicht wollte X schreiben della simetria nella pittura. — S. 7—13 = PD. 34. 77. 78. (A. XXVIII.) (PG. *om.*) P. simulacrum Boni Eventus; PL. buono euento e fine daher zwei Substantiva bei X. Landin wollte wohl schreiben buono evento o fine. — S. 12 *om.* A. — Mulierem admirantem et adorantem (P. PL.) *om.* X. — Virtutem et Graeciam, utrasque colosseas (bei P. cod. Voss. Ricc. u. a. virtutem egregiam) *om.* PL. also auch X. — S. 13—17 = PD. 35. 129. 130. Das Reitertreffen *om.* X. — Odysseus und Palamedes befanden sich auf e i n e m Bilde: Ulixes simulata insania bovem cum equo iungens et palliati cogitantes, dux gladium condens. (PD. PS.) — P. und geringere hs: „Vlyxes simulata uesania ..... iungens: et Palamedes dux fasce gladium condens." also ein Bild. — PL: „Ulyxe che finge essere stolto ..... cauallo Et Palamede che nasconde la spada in vno fastello." Dies hielt X für 2 Gemälde. Palamedes mag ursprünglich der erläuternde Randzusatz eines gelehrten Schreibers zu dux gewesen sein, der in den Text für palliati cogitantes kam. Landin

übersetzte condens falsch mit nasconde und fasce mit fastello. Auch A. verstand dies nicht und übersetzte la spada in un fascio di legne. Fascis ist hier als vagina, guaina, zu fassen: das in der Scheide halb entblösste Schwert. Ueber die Form Cydias *vid.* PS. Ciclia bei PL. P. und geringen hs. auch bei A. (XVIII.). cl enstand sehr leicht aus undeutlich geschriebenem d. Noch jetzt würde man nach PL. Cydia lesen, läge nicht P: Cyclias vor. 144 talentis P. PL. X. — A. 44 talenti für 144000 Sesterzien.

Pag. 21. 1. Antidoto resp. ha aire doppo cycla = hs. p. 14a. 1. 27 Pittore 2. 3 vn 2 che e, ra *sup.* 3. 4. 10. 14. 28. 29. 30 *(2×)*. , et 3 vno 4. 5 ateniese 5 Pittore *sup.* — d'antidoto, 6 assaj, — Lumj — lombre, — ingegnofsi di fare *(del.)* che — fiure in modo *(del.)* aparissino. S. 6. 7 links am Rande. 8 e — quello del — vsaua dire Praxitele vsaua dire, (Schreibfehler) 9 migliorj, 10 quelle alle 11 stato, 13 vna — paesj et 14 sillano 15 Senato — E 16 concordia — Anchora — agusto 17 piacque. 18 Poj — Cesare — tempio, 20 Necromanzia 21 d'homero, — volle questo *(del.)* esso 22 patria come — Re 23 Hyo. 24 Andromeda, — Alefsandra, Alesandra *sup.* hs. p. 14b leer. S. 15 = hs. p. 15a. 29 l'Idio 29. 30 *(2×)* Et 30 comedia, — Regina. Alle Endpunkte (excl. S. 2) *vac.* — 2. 3 *(2×)*. 11. 15. 19. 23 *(2×)*. 30 *(2×)*. , *vac.*

S. 1—14 = PD. 35. 130—133. zu S. 8 auch noch PD. 35. 27 . (A. XVIII.) — X: un piffero (nach PL.) A: uno che suonava il flauto (tubicenque) . — S. 7. *om.* A. — Sillano nach P. PL.; so auch A. für una tauola de' paesj etc. vermag ich die Quelle nicht anzugeben. Gemeint ist Nemea auf einem Löwen mit der Palme in der Hand. Meghalyso, necromanzia nach P. PL. und hs. Nach A: Megalisia sacerdotessa di Diana; ferner l'inferno d'Omero, che nella greca lingua si chiama Necia (zu sprechen also Necía. *νεκυία* nach Odyssee XI; die Stelle mochte A. genau bekannt sein.) — Danae *om.* P. PL; also auch X u. A: Neben Hyo hätte ich schreiben können *(Jo)*. — S. 15. 16 = PD. 35. 78. (A. XI.) Echione nach P. PL. und hs; auch A. Echione offenbar durch Schreibfehler für Ethion entstanden.

Pag. 22. 1. 13. 15. 16. 23. 25. 28 vna 1 vecchia — sposa che. 3. 7 Pittore 4. 5. 8. 9. 11. 14. 17. 29. 30 (2×). , et 5 Et S. 3 = hs. p. 16a. 7 Apelle Pittore *(del.)* dell isola — Coo, 8 fu — vnico 9 supero, 10. 14 aluj, — studio — larte 11. 15 Pittura 13 e grecj *(del.)* Grecj. 15 Protogene disse, 17 protogene, 18 inferire che — spesso, 19 , non 20 fiure, 21 Misure et — loperę 22 Prothogene , che *(del.)* ilquale *sup.* 23 , l'arriuando 26 domando, 27 adomandassj, 28 pennello fece 27 Linea

— partissj 30 Prothogene — hs. p. 16b. Alle Endpunkte *vac.* — 9. 10. 13. 26. , *vac.*

S. 1 = PD. 35. 78. Themarcho Versehen von X. Weil X Werke dieses Künstlers nicht anzugeben wusste, machte er eine allgemeine Redensart in R. 4. — S. 2 = PD. 34. 76 hinkt nach; gehörte eigentlich auf p. 17 hin nach Daedalus oder p. 20 vor Euphranor. PG. 254. A. *om.* — S. 3 (p. 22) bis p. 25. 12 = PD. 35. 79—97. (A. XII. XIII.) S. 8. *om* A., der sonst Plinius genau, aber selbständig übersetzt. Amphione nach P. PL. und einigen hs. — non cedeua , weil P. (cod. Burb.) nec, PL also ne haben. Offenbar ist die vermeintliche Randcorrektur eines Abschreibers, der nicht glauben konnte, dass der berühmte Apelles irgend einem anderen nachstand, in den Text gelangt. *vid.* die schöne Analyse der Kunst des Apelles bei B. II. 221. — S. 11. Allaquale non rispose Apelle in Folge der ungenauen Uebersetzung Landins : Et domandandolo la uecchia chi esso fussi elquale adomandassi Prothogene Risposе Apelle et prese el pennello etc. Aus der Art wie X die Erzählungen und Anecdoten des PL. (P.) wiedergibt, ersieht man seine literarische Gewandtheit, in welcher er Vasari kaum nachstehen möchte. Alle diese Histörchen sind geschickt, knapp und pointirt erzählt. A. ist z. B. in der vorliegenden viel umständlicher. Auch diese Vita gibt ein prägnantes Beispiel für das Verfahren von X, was die Composition, die Reihenfolge seiner Materialien etc. anlangt.

Pag. 23. 1. 3. 4. 7 *(2×)*. 8 *(2×)*. 11 *(2×)* . 12. 19 *(2×)*. 21 *(2×)*. 26 *(2×)*. 28. 29. 30. 31. , et 2 fatto, 3. 8. 31 vn 3. 8. 29. 32 vno 4 Bottega 6 linea che — dicessilj questo 6. 20 e 7. 10 , Torno 8. 11 Linea 14 vera — dipinto, 15 Linee, — schorgeuano, 16 Casa 17 Arse. Am Rande links neben Arse steht accj aire la parte contrasegnata mit einem Kreuz. Die betreffende Stelle, welche heraufgenommen werden soll, (S. 6. 7) befindet sich am Ende von p. 17a und zu Beginn vor p. 17b der hs. und daneben ha aire doue e q^to^ s^o^ (questo segno) wieder ein Kreuz. X wollte alle das Verhältniss Apelles' zu Protogenes charakterisirenden Züge beisammen haben. A. bewahrt die Reihenfolge des Plinius. 18 Benignissimo 20 era come 22 domando chj *(del.)* che — chj = hs. p. 17b. — opere, — alche 23 rispose esser — allora che 26 protogene — lopere 29 luogho, 31 et intral altre *(del.)* vna volta *sup.* — Lo S. 8. 9 bis corregi = hs. p. 16b. — iuuolo *(sic.)* = hs. p. 17a. — 32 avna. Alle Endpunkte (excl. S. 3 und 7) . *vac.* — 1 *(2×)*. 6. 9 *(2×)* 14. 15. 19. 27. 28. 31. 33. , *vac.*

Von dem Brande des Gemäldes mit den 3 Linien sagt A. nichts. R. 25 *a* nach PL. — S. 9. A. ist ungenau.

Pag. 24. 1 , allora — vscendo 2 senon 4 piaceuole, 5. 30 mag o, — Bottegha 6 *(2×)*. 14. 16. 28 , et 6 lo dip *(del.)* ritraefsi, 7. 30 alessand o 7 Pittura, 8 Apelle che 10 , tanta — che gli *(del.)* ardj 12. 23 vna 12 Bellifsima 13 lamaua, 15 , accorgesene 16. 20. 27 vno 18 Lis rispetto, 19. 20 Re 19 egli, — vn — Pittore, S. 8 = hs. p. 17b. Fortsetzung — 20 ; *vac.* 21 tal vitio *(del.)* manchamento 22 quello, 23 manchaua: — tauola, 24 huominj — vedeuasj che 25 venere 26 cesare 27 mag o 28 , per S. 12. am Rande links. 30 et 31 filippo — Pompa 32 , ch' — S. 10. 12. 13. Endpunkte *vac.* — 6. 9 *(2×)*. 10 *(2×)*. 12. 14. 21. 25 *(2×)*. 29 *(2×)*. 31. 32. , *vac.*

S. 3. dreto Schreibfehler von X. PL. tacessi — silentium suaderet (P.) Campaspe Megaliso nach P. PL. hs. (A. Cansace. La pompa di Megaliso *om.* A.).

Pag. 25. 1 adimandato, 2 *(3×)* Et 2. 25 Re 2 Anteo, 3. 12 *(2×)* vn S. 3 = hs. p. 18a. 4 castore, 4. 9. 13. 14 *(2×)*. 16. 19. 32. 33. , et 5 magno, — guerra 6 dreto, — carro, 7 celebratj j in e verändert. — parte e in j verbessert — delle 8 plaza, — quale 9 , E 10 Lis suo mano — l'hercole 11 dellj antonij (unterstrichen) — e — indreto, 12 nudo, — agara 14 dapelle 15. 18 Anchora, 16 Anchora 17 Coraza — cauallo, 18 vergine — facrifichano, 19 etuonj Balenj 20. 26. 29. 30 *(2×)* vna 20 venere 22 alcuno, — Disegno 23 finirla/.·. S. 13 = hs. p. 18b. 24 Pittore — Amico R. 25 und 26 von S. 13 links am Rande — 26. . *vac.* 28 sensj che — Ethe, 29 Apelle. , 31 vno 3. 6. 10. 11. 13 *(2×)*. 15. 16. 32. 33. , *vac.* Die Reihenzahlen 25 und 30 sind um eine Reihe höher zu rücken.

S. 1. 2. *om.* A. dafür nur e quanti altri re e personaggi grandi ei dipignesse. — S. 2. nach PL; Anceum Gorgonas tenentem etc. nach P. und hs. z. B. cod. Burb. — Antheo PL. wohl selbständige Aenderung. — S. 3 ist zu lesen: . . . Polluce con la Vittoria et Alessandro Magno et anchora il simulacro (so PL.). Auch A. *om.* Alessandro Magno. — S. 6. *om.* A. — P. in Antoniae templo Herculem auerfum. So die meisten hs. so auch PL. OQ. 1871. U. 360; Brunn in NK. II p. 167: „im Tempel der Anna oder der Antonia. Ich folge PS. B. II. 207. cod. Bamb. (PD: in Dianae templo ist abzuweisen.) — S. 9 bis figluola *om.* A. — Den gepanzerten Antigonos mit dem Pferde und Antigonos zu Pferde (PL: antigono . . . elqual va col cauallo . . . . el medefimo Re elquale e a cauallo) nahm X für *ein* Bild. (so B. II. 212; NK. l. c; U. 360). A: Ritrasse Antigono in corazza con il cavallo dietro, ed in altre maniere molte. Antigonum thoracatum cum equo incedentem, den geharnischten Antigonus mit dem Pferde einherschreitend, möchte ich erklären als

Antigonos im Panzer zu Fuss gehend und sein Pferd am Zügel führend. — S. 11. *om.* A. Dafür gibt A eine ausführliche Beschreibung des Gemäldes: die Verläumdung des Apelles, die bei P. also auch bei PL. und X. fehlt; offenbar eine selbständige Uebersetzung aus dem Griechischen nach Lucian. Auch mochte A. das berühmte Bild des Sandro Botticelli, das bezeichnender Weise X unter Botticelli's Werken nicht aufführt, damals wohl schon im Besitze des Antonio Segni, kennen. (*vid.* R. Foerster, der Adriani jedoch nicht anführt, im Jahrbuch f. K. Preuss. Kunsts. VIII. 29. 89.). Unter den Aufzeichnungen, welche z. Th. als Vorarbeiten des Anonymus zu seinen Biographien anzusehen sind, und die sich am Ende des hs.. befinden, steht auf einem kleinen Zettel (p. 127a der hs.) folgender Passus: non era stato in gratia di Ptholomeo mentre seguitaua Alessandro et regnando egli et spinto dalla tempesta in Alessandria venne alla cena regia invitato non hornato per ....
questa fama seguita vna fua tauola, che protogene dipinse sub gladio, questo e un satiro ilquale chiamano Anapauomenon, accioche tenendo le tibie *(del.)* non manchi disicurta tenendo le tibie. Unter sub gladio steht acanto, unter un satiro: cosa alcuno (sic.), also unverständlich. Der erste Satz ist eine unvollständige Wiedergabe von PD. 35. 89 resp. PL. und behandelt das schlechte Verhältniss zwischen Apelles und dem Könige Ptolemäus, das Anlass zu der „Verläumdung des Apelles" gegeben haben soll; der folgende Satz bezieht sich auf das Bild des flötenspielenden Satyr, an welchem während der Belagerung von Rhodos durch König Demetrius, inmitten des Kriegsgetümmels, also ‚sub gladio', Protogenes aus Kaunos gemalt haben soll (PD. 35. 105. 106. *vid.* p. 27. 9.). Beide Excerpte mochte X aus irgend einem Grunde theils überhaupt nicht, theils in veränderter Gestalt zur Aufnahme in seine Darstellung für geeignet erachtet haben. — S. 13—15 = PD. 35. 98. 100. (A. XIV.) grande amico bei X ungenaue Wiedergabe von aequalis (P.), coetaneo (PL). — S. 13 noch PD. VII. 126. — S. 14. sensus .... expressit ... item perturbationes; PL. allein e fenfi equali e greci chiamano ethe cioe coftumi. So auch X. Landin mochte sensus und perturbationes bei P. (ἤθη — καὶ πάθη B. II. 174 seq.) für zwei verschiedene Bezeichnungen ein und desselben Begriffes: Gemüthsstimmungen oder -Erregungen fassen. A. übersetzt: l'animo e le passioni di quello.

Pag. 26. 2 magno 3 Tranno — Battaglia 4 persj — Dipinse 5. 13. 28 vno 5 arte che 6. 33 Boccha 7. 18 Pittore 9 fratello, 9. 20. 23. 25. , et 9 In 10 cerere 10. 12. 30. vn 11 Lis suo mano zu der Aenderung sua liegt kein Grund vor. X gebraucht suo promiscue bei Substantivis masculini wie feminini generis. Oft durch den Wohl-

laut ist dieser Sprachgebrauch veranlasst, der übrigens im (älteren) Toskanisch öfters begegnet. Ich habe ihn z. B. häufig bei Michelagniolo gefunden, der vielfach dem Volksdialekte in seinen Briefen und noch mehr in seinen Poesien gefolgt ist. Tramater sub voce ſuo führt andere Beispiele, besonders aus Boccaccio, auf. Fernow, Blanc, Vockeradt haben diesen Usus nicht vermerkt, der im Italiänisch der Crusca allerdings wenig nachgeahmt sein dürfte. 11 ſede 14 inpregio, 15 Dipi — Dipignere JRide 16 Pregio S. 13 = hs. p. 19a. 18. , nacque e scultore (*del.*) *sup.* 19 , ſu 20 poco Et 21 et fece bis Bronzo links am Rande, mit Rücksicht auf diese Notiz schrieb eben X escultore hinzu, um es wieder zu kassiren. 21 pitture sono (*del.*) ſurno *sup.* 22 cioe Jaliso citta — cipro, Intauola, 23 e 24 dipigneua, — Lupinj 27 eterna, colorj (*del.*) messe *sup.* 31 l'haueua l'del. Alle Endpunkte (excl. von S. 17) *vac.* — 2. 4 (2×). 8. 12. 13. 16. 23. 28 (2×). 30. , *vac.*

S. 1—11 = PD. 35. 98—100. (A. XIV.; jedoch S. 3—11 *om.* A.) — che ſi racomandaua für supplicantem ungenau nach PL: ſi racomandaua in forma che pareua ſudiſſi la ſua uoce.). — S. 6 nach P. PL. und hs. (vid. B. II. 172; U. 362; OQ. 1779.) — Anapauomenone hält X für ein nomen proprium nach anapauomeno in PL. X mag des Griechischen nicht besonders kundig gewesen sein. Zu lesen ist: anapauomenen propter fratris amorem (so PS. PD. B. OQ.) P. hat Anapauomenon propter fratris amorem morientem, infolge davon die Uebersetzung bei PL. anapauomeno morente per amore del fratello, aus der mit Sicherheit nicht beurtheilt werden kann, ob Landin sich über die Bedeutung des griechischen Wortes klar war. Offenbar ist morientem in P. die lateinische Uebersetzung des Wortes ἀναπαυομένην, die ein Leser oder Abschreiber an den Rand seiner hs. gesetzt hat, und welche von da in den Text gelangt ist. Und der Erklärer interpretirte das Wort durchaus richtig. „Eine wegen der Liebe zu ihrem Bruder sterbende" übersetzt auch B. II. 172. — OQ. l. c. ist ungewiss. — U. l. c. setzt propter fratris amorem zu supplicantem und versteht unter der Fürbitterin die Frau des Intaphernes, welche ihren Bruder von Darius Hystaspes losbittet. Den Rest et anapauomenen übersetzt U. mit: Eine Ausruhende (so auch Brunn früher in NK. II. 253.) und versteht darunter Ariadne. Urlichs Umstellung und Erklärung sind bedenklich. Aristides' Bild der vom Dionysos aufgefundenen Ariadne (oder einfach des Bacchus und der Ariadne) wird unmittelbar danach als im Cerestempel zu Rom befindlich aufgeführt. Liberum patrem et Ariadnen (in P. PL. hs.), item Liberum et Ariadnen (PD.) halte ich für richtig. B. U. OQ. lesen auf Grund des cod. Bamb. item Liberum et Artamenen

spectatos Romae (PS: Liberum patrem) und erblicken meist darin zwei Gemälde (B. II. 173. ungewiss.). — puerum in Apollinis (P. Tragoedum et puerum Apollinis; so PL.) *om.* X; auch B. nennt nicht den Knaben II. 173. wohl aber NK. l. c.). — S. 12 = PD. 35. 145. (A. XX.) Die Apposition wohl eigener Zusatz von X. — S. 13—18 = PD. 35. 101. 102 (A. XV.) Phycauno nach P. PL. (A ungenau.) Das Gemälde des Paralos und der Hammonias *om.* X. A. — Dass Jalysos eine Stadt der Insel Rhodos (Cyperns ist wohl Versehen) war, mochte X aus Plinius (PD. 5. 132) wissen. Aber nicht die Stadt, sondern ihr Heros und zwar als Jäger war dargestellt.

Pag. 27. 1 (2×). 2. 4. 7. 22. 23. 24. , et 3 lauera, 6 Lis in für il — luogo, 8 perche d'essere asciuga essa (essere asciuga *del.*) 9 spugna, 10 li fare *sup.* 11 naturale, 11. 20. 30 Re 12 collocata *sup.* 13 e metteua = hs. p. 19b. — Banda 14 nõ L — fare, per non correre (*del.*) et piu 15 citta, — pittura, 16. 27 vn 17 mura, 19. , Et 20 sicurta, 21 lauorare, 23. 26 vna 25 perdonato, Et mar (*del.*) 27 satiro che — Anapauomenon, 28 Cydipe — , Et Cylischo 29 Et 30 vno — Atleta, — lottatore unter der Reihe — , Dipinse 31. mago S. 13 = hs. p. 20a. 32 Pittore, 33 simetria, ein Kreuz *sup.* Alle Endpunkte *vac.* — 1. 3. 9. 11. 14. 18. 20. 22. 26., *vac.*

S. 1—14 = PD. 35. 103—107. (A. XV.). Zu S. 4—9. gehört die Notiz auf p. 127a. (*vid.* ad. p. 25. 12 Note.) nach PL. — S. 10—12. *om.* A. — P. PL. cod. Burb. Cydippe. ebenso Triptolemo; aber PL. Cylifto. P. und hs. z. B. cod. Burb.: Cylifcum X hat also P. eingesehen? lottatore eigener Zusatz von X, der athleta auf diese Weise übersetzte. Alexander und Pan ein Gemälde. (B. II. 239. U. 365. OQ. 1930.) — simetria; A. nella proporzione. — S. 13. 14 = PD. 35. 107. A. XV.

Pag. 28. 1 Idij, 2 vno, 3. 5. 10. 13. 15 (2×). 20 (2×). 21 26. 30. , et 5: 13 Pittore 5 Dicepolo 7 mitria che — alleuatrice, 8 Idee. 10 Pittorj 11 tebano, 12 Scypho 14 dicepolo fu (*del.*) e 15 connumerato, 16 , ne — facefsj: 17 proserpina, — capitolio 18 minerua, — tempio, — giouanezza, Postauj 19 ch'alla fiura d'Vlisse, — alla fiura d' *del.* nel dipignere *sup.* ich änderte dann ch' in che 20 cappello, 21 l'Idio 22 Leone 23 Pittura S. 11 = hs. p. 20b. 25 Tyranno — Telesse poeta, 28 datolj, — Tiranno, — credendo ch' 29 Patto et — , ma 30 lopera, 31 furno — : *vac.* — S. 1. 4. 9. 10. 11. *vac.* — 6 (2×). 11. 13. 22. 23. 24 (2×). 25. 26. , *vac.*

R. 1. A. trecento mine. S. 1 = PD. 35. 111. (A. XV.) molto differente dalla maniera di quello (molto da meno del maestro A.) nach

P: Nicophanes . . . cui pauci comparentur. Coturnus ei et grauitas artis. Multum a Zeuſide et Apelle abeſt Apellis diſcipulus Perſeus: ad quē etc. Daher PL: Hebbe el coturno et la grauita dellarte Perſeo diſcepolo dapelle e molto diſcoſto da Zeuſi et da apelle alquale etc. Weil hier nur von den Schülern des Apelles die Rede ist, liessen X wie A. den Zeuxis fort. Das Ganze entstanden durch verkehrte Abteilung der Sätze. Zu lesen ist: . . . cothurnus ei (Nicophani) et gravitas artis multum a Zeuxide et Apelle abest. Apellis discipulus Perseus, ad quem etc. (so PS. PD. B. II. 156. OQ. 1766. 1901. U. 366.) — S. 2 = PD. 35. 140. (A. XX.) Cresiloco (so auch A.) Versehen von X? P. PL: Ctesilochus. — S. 3. 4. = PD. 35. 111. (A. *om.*) Aristippo nach P. PL. Die Reihenfolge der Künstler, die ja im allgemeinen nach chronologischem Gesichtspunkte angeordnet ist, liegt bei X oft im Argen. Er sucht zwar den Schüler an den Lehrer anzuschliessen, vermag dies aber nicht überall durchzuführen. Im gegenwärtigen Falle hätte Nicomaco den Anfang (sogar schon vor Aristide Thebano (p. 25. 13.) als Vater resp. Bruder und Lehrer des Aristide machen müssen; danach Ariston und Aristide (p. 28. 13 resp. 25. 13 seq.); danach endlich Nicero und Ariston (p. 28. 3. 4.) Die Reihenfolge erklärt sich aber einmal durch die vielfach verderbten Namen der Ueberlieferung, die verhinderten, dass X das richtige Verhältniss erkannte, sodann aus einem sachlichen Gesichtspunkte, weil X. die grössten Maler Griechenlands Apelles, Aristides, Protogenes vereint (wie P. PL.) abhandeln wollte. — S. 5—13 = PD. 35. 108—110 (A. XV.) Aristodemo (so auch A.) nach P. PL. hs.; PD. nach cod. Bamb. Aristiacus, U. 365. — Aristides . . . . è degno da essere connumerato Lieblingswendung von X. — Nicht den Raub der Proserpina hatte der Imperator Plancus im Tempel der Minerva Capitolina aufgestellt, sondern Victoria mit dem Viergespann (*om.* X.) X las flüchtig PL. Et nel medeſimo Capitolio vnaltra laquale vipuoſe Planco nach et . . . alia quam Plancus . . . poſuerat (P. alia nach cod. Burb.) — S. 7. (*om.* A.) P. PD. PS. deumque matrem; in PL. baarer Unsinn: Diana et Marte a cauallo in su. uno leone; X milderte denselben dadurch, dass er a cauallo ausliess. Auf welche Weise PL. zu a cavallo kam, weiss ich nicht. Zu Marte gelangte PL. so: kurz vorher war die Rede von Apollo und Diana. Deûmque fasste PL. als Acc. sing. und las flüchtig für matrem, martem. — Lustig ist uaccas nach P. PL. und cod. Burb. (A. giovenche!). Dass uaccas leicht aus Bacchas entstehen konnte, leuchtet ein. Gemeint ist der Ueberfall der Bacchantinnen durch Satyrn. Die Namen S. 13. (so auch A.) nach P. PL. und hs.

Pag. 29. 1. 30 vna 2. Re, 2. 9. 10. 11. 12. 19. 21. 23. 24. 28. , et 3 Battaglia — Dario, — lasciuia 5. 6 Pittore 6 , fu S. 5 = hs. p. 21 a. 8 Pittore *(del.)* scultore *sup.* 10 calderaio, S. 7. 8. am Rande links. 11 minore — sera vsitato 12, con 13 vsitata — vsaua — antichj face *(del.)* hauon fatto 14 quale *(2×)* — erano, — nutale, — tale 15. 19 fece 16 ; *vac.* 18 vn 20 pitture *(del.)* opere *sup.* — Fece 21 marcho 22 tal pittura — X hatte ursprünglich Lisippo als pittore, seine Werke als pitture behandelt; er merkte dann den Fehler und änderte die betreffenden Stellen um; in der vorliegenden R. vergass er aber die Correktur anzubringen, ebenso wie in R. 28. Ich fügte einfach hier wie dort das Richtige ein. 23 mefse, vn' 26 , ma — Popul 27 Teatro 29 Dipinse *(del.)* Fece *sup.* 30 hebbra che Alle Endpunkte *vac.* — 4. 15. 17. 18. 20. 27. , *vac.*

S. 1. 2 = PD. 35. 110. (A. XV. S. 2. *om.* A.) mangiauano nach PL. für comissantur, umherschwärmen. S. 3 = PD. 35. 146. *(om.* A.) Coribas P. PL. — S. 4 = PD. 35. 111. (A. XV.) — S. 5. 6. = PD. 34. 51. 61. (PG. 252. A. XXVII.) 14 Ol. nach P. und den meisten hs., 13 Ol. nach cod. Bamb. PS. PD. (S. 5. 6. *om.* A.). — figluolo di Sostratio entstand infolge falscher Satzabtheilung (vid. Anmerkung zu p. 10. 4.) P. hat: .... traditur. Regini autem difcipulus et filius fororis fuiffe traditur Softratii Lyfippus Sicyonius. Duris negat. Das übersetzt PL: Lifippo . . . Sicionio figliolo di Sostratio fu difcepolo di Pyctagora Rhegino et figliuolo duna fua forela. X begnügte sich mit dem ersten Theil, kritische Bedenken gegen das Ganze kamen ihm nicht. — S. 7. 8. = PD. 34. 65. 37. Auch hier ein charakteristisches Beispiel für die Compositionsweise von X: Zuerst der Name des Meisters; an 2ter Stelle, wenn möglich, die Datirung. Danach die allgemeine Charakteristik a) der Persönlichkeit (allerlei persönliche Anecdoten etc.), b) der Kunst. Danach Aufzählung der Werke, die je nach ihrer Bedeutung und ihrem Rufe mit Bemerkungen (häufig anecdotenhafter Natur) versehen werden. Endlich die Schüler. — Die ausdrucksvollere und naturgemässere Behandlung des Haares als Kennzeichen der Kunst des Lysipp *om.* X. 610 bei X. A. nach P. PL. (auch hs.) dcX entstand offenbar durch Versehen eines Setzers aus MD. — S. 9—13 = PD. 34. 62. 63. Auch in PL. beginnt mit Ma ein neuer Satz.

Pag. 30. 1 Dipinse *(del.)* Fece *sup.* 1. 6. 25 vna 1 sole, 2. 4. 6 mag° 5 auantj alyp 6 indelfo, — terma 7 fece *(2×)* S. 7. links am Rande — atrento, 8. 15. 25 vn 8 Di gioue 9. 13. 14 *(2×)*. , et 10 Beda, 11 benche 12 costantia zum 2ten Male unter der R. — che

l'elegantia = hs. p. 21 b. 13 Fece — molto bene unterstrichen — herchole 14 Battaglia 15 Et vn — coste, — caccia, 16 fu — Thysicrate anchor 17 piutosto lisipp *(del.)* la maniera 18 discerneua, 19 die Apposition *sup.* 20 Apolline et et anchora iunone, — nel, 21 concordia 22 Lis wie X discepolo S. 13.—16 und R. 31—33 in kleinerer Schrift theils zwischen R. 22. 23 und p. 31. R. 1 geklemmt (bis ch'era R. 27.), theils auf dem linken Rande als nachträglicher Zusatz. 25 , fece —' sole 27 terremotj. 28 pouteano Druckfehler Lis poteuano — abbracciare, sono *(del.)* erano *sup.* 29 Lis statue. 31 secondo eusebio Alle Endpunkte (excl. von S. 2) *vac.* — 2. 3. 6. 9. *(2×)*. 19 *(3×)*. 22 *(2×)*. 25. 27. *(2×)*. , *vac.*

S. 1—6 = PD. 34. 63—65. (A. PG. l. c.) die Hunde und eine Jagd *om.* X, wie er überhaupt auf Vollständigkeit in der Aufzählung der Werke nicht nur Lysipp's, sondern der meisten Künstler des Alterthums wie der Neuzeit kein Gewicht legt. — P: quadriga cum sole rhodiorum. PL: et a Rhodi fece uno carro col sole. A: un carro del Sole con quattro caualli, . . . a richiesta de'Rodiani. — P: Fecit et Alexandrum Magnum multis operibus: a pueritia eius orsus übersetzt PL. falsch: et Alexandro magno elquale comincio da puericia con molte opere; daher das Missverständniss bei X. — A. richtiger: Ritrasse . . . Alessandro . . . in molte maniere, cominciandosi da puerizia, e d'età in età seguitando. Ueber den ganzen Satz *vid.* B. I. 361. — Torma di satiri (schiera di satiri A.) aus P: Athenis satyrorum turmam. Alexandrum amicorumque eius imagines cet (danach PL. X. A.). Zu lesen ist Athenis satyrum, turmam Alexandri in qua amicorum eius imagines cet — S. 7 PD. 34. 40.. (A. XXXI.). S. 8—10 = PD. 34. 66. 67. Laippus (*om.* PG.) = P(Lahippus) PD. PS. 34. 51. 66. So auch U. (316 Note), der Daippus (*Δάιππος*) an diesen beiden Stellen für falsch, 34. 87 aber für richtig hält. — B. I. 408 O. II 131. OQ. 1516 lesen Daïppus nach P. (Dahippus). PS. PD. 34. 87 und nach Pausanias. Es sind aber doch wohl nach den besten hs. zwei verschiedene Künstler anzunehmen 1) Laippus (34. 51. 66), 2) Daippos, den Meister des Perixyomenos (34. 87.). X hat nur Laippo (auch p. 33. 4.), aber nicht infolge eines besonders kritischen Scharfsinnes, sondern weil er zufällig die (p. 19. 6 seq.) nach PD. 34. 85. 86. aufgezählten Künstler über 34. 87. fortzuführen überdrüssig geworden war (crede si sieno dettj un altra volta alla rinfusa) und die Fortsetzung (p. 38. 3 seq.) mit PD. 34. 88 anheben liess. — Laippo wie Beda *om.* A. Euticrate A XXVII. Man könnte nach P. PL. auch lesen: Ma piu . . . . Euticrate, benche questo . . . . padre et uolle . . . . iocundità. Et fece cet. — Nach P. (und hs.) heisst es: et Alexandrum Tespin

uenatorem et thefpiadum praelium equeftre .... Quadrigas Medeae complures. Danach PL. und X. der jedoch nicht alles aufführt. Ich möchte nach der Bamb. hs. mit PS. und B. I 409 lesen: Herculem Delphis et Alexandrum, Thespiis venatorem et proelium equestre, simulacrum ipsum Trophonii ...., quadrigas complures, equum cum fiscinis cet. A. gibt: l'Ercole .... ed Alessandro cacciatore, e la battaglia de' Tespiensi, ed un ritratto di Trofonio. reliqua *om.*. An Alexandrum Thespiis venatorem halten fest: U. PD. O. II. 132. 181 (Note 192). OQ. 1522. — coste Versehen von X. PL. ceste (nach cum fiscinis. U., OQ. l. c. cum fuscinis). Aus dem Pliniustext geht nicht hervor (wie Urlichs will) 1) dass das Werk des Euthycrates ein (Jagd)pferd mit Jagdgeräthen (z. B. Jagdspiessen) bedeute, dass 2) quadrigas, equum, canes, oder auch nur equum, canes zu einer Jagdgruppe gehören, und dass 3) darunter die Jagd Alexanders zu verstehen sei. Nach dem Wortlaute sind vielmehr wahrscheinlich drei Bildwerke gemeint, die inhaltlich keine Verwandtschaft mit einander haben. — Bei equum cum fiscinis möchte ich an die musoliera denken, freilich scheint dieser Interpretation der Plural cum fiscinis entgegenzustehen. — S. 11. = PD. 34. 73. (PG. 254; A. om. Boedam, führt aber (XXVIII) dessen Werke als die des Bryaxis auf: uno Apolline, un Seleuco re, ed un Batto che adorava, ed una Junone.) Die Ueberlieferung ist total verderbt. P. bietet: Bedas adorantem Batton Apollinem et Junonem cet. Weil hinter adorantem ein Punkt fehlt, meinten PL. (also auch X.) und A, Boedas habe den anbetenden Baton oder den Apollo anbetenden Baton (auch so zu konstruiren, weil bei PL. X ein Komma nach adorante fehlt) und die Juno gearbeitet. Zu lesen ist: Beda fece un adorante; Batone fece Apolline et anchora Junone. — S. 12 = PD. 34. 80. (PG: Phoenix 254. A. *om.*). Die Namen nach P. PL. hs. — S. 13—16. = PD. 34. 41. (PG. 252. A. XXXI.) Lidia nach PL. (di lidya.) Versehen Landin's. P: Chares Lyndius. Das Citat nach Eusebius ist falsch. Eusebius gibt (II. p. 123) ad. olymp: 139. 1. 2 an: Caria et Rhodus ita terrae motu concussae sunt ut colossus magnus rueret. Das bezieht sich auf den Koloss des Sonnengottes, ein Werk des Chares. Ad Olymp. 167 jedoch (l. c. p. 131.): Rhodo terrae motu concussa Colossus ruit. In Rhodos befanden sich noch nach PD. 34. 42. 100 andere Kolosse. U. list nach Scaliger 66 Jahre. Unter den Excerpten (p. 111 a derhs. und zwar dicht unter dem Horazcitat ad. p. 17. 5 seq.) steht: Cares Lydio discipulo di lisippo, fece in Rhodi un colosso cioe una statua di alteza di LXX cubjtj quale poi LVI. annj fu fatta Ruino (sic) et fracosossj in mille parti per un terremoto. della quale ildito grosso descriue plino pochj abracciauano.

Es ist wohl anzunehmen, dass X auf diese Weise den grössten Theil des Plinius excerpirt hat. Hier auch (wie dies in den Materialien öfters vorkommt) der Autor der Quelle genannt. Und zwar findet sich der Name des Plinius nur an dieser Stelle.

Pag. 31. 1 intefsaglia 4 olimpio 5 magno, — filippo 6 Clesilao — Dorophoro, — vna — amazona S. 7 = hs. p. 22 a. 7 minerua 8 fece — Anchora Sarmene — cauallo che 12. 20. (3×). 23. 26. (2×). 30. , et 12 stennio S. 14 = hs. p. 22 b. 17 Tranno 18 adipignere 19 poche — , come — Botteghe — Barbierj, 21 Rhyparograuo, 22 cofe, che — ingegno, 24 huominj: 25 Pittore 26 Andropographo, 27 egitto 28 Ctesidemo, . 31 olip: Alle Endpunkte (excl. von S. 8.) *vac.* — 3. 7. 9. 16. 27 (2×). 29. 30. , *vac.*

S. 1. 2 = PD. 34. 68. (PG. 254. A. XXVII.); S. 3—8 = PD. 34. 74—76 (PG. *om.* S. 3. 4. A. XXVIII.) Pericle Olimpio hält X für einen Bildhauer (nach PL: Et Pericle olympio; P. aber Periclem) statt für ein Werk des Cresilas — S. 6. P: Clesilaus Dorophoron; PL. Ctefilao Dorophoro. Also hatte X. P. eingesehen? (Dorophoron bei P. nach cod. Voss. Ricc. cet.). Was Dorophoro bedeutete, mochte X nicht wissen. Aber auch Landin scheint sich nicht darüber klar gewesen zu sein, dass Dorophoro eine fehlerhafte Lesart für Doriforo und das Werk ein Pendant zu Polyklet's berühmter Statue war. Nach cod. Bamb., dem PS. PD. folgen, ist Ktesilaos von Kresilas verschieden, nach B. I 261, O. I. 375 seq. OQ. 872. 874 mit jenem identisch. Auch ich bin der Ansicht, dass es sich hier um einen und denselben Bildhauer handelt, dessen Name freilich im Plinius (besonders im cod. Bamb. und in P.) verschieden überliefert ist: Clesilas (PD. 34. 53), Cresilas (34. 74), Ctesilaus (34. 76). PL. gibt Cresila (34. 53. 74) und Ctesilao (34. 76). X nahm danach zwei Künstler an: Cresila und Ctesilao (so glaubte ich hier verbessern zu müssen, schon weil Cl und Ct in hs. wie alten Drucken zu Verwechselungen sehr leicht Anlass boten, Clesilao offenbar die Form mit t voraussetzt). Die Amazonenstatue des Kresilas (34. 53) *om.* X. Dass sie verwundet gewesen sei, sagt die Stelle nicht; vielmehr meine ich, hat Kresilas mehre Amazonenstatuen gebildet, darunter auch die verwundete, die unter den vorhandenen Nachbildungen mit Sicherheit zu bestimmen noch immer nicht gelungen ist. Auch Furtwänglers Ausführungen in dieser Beziehung (in der Winckelmannsfestsitzung der Berliner Archäol. Gesellschaft von 1890 *vid.* Sitzungsberichte Nr. 9. p. 47 seq.) sind nicht überzeugend. U. schreibt stets Cresilas, Cresilaus. A. schreibt beide Male Clesila, weil sein Pliniustext zu 34. 76 Clesilaus bot. Er mochte also den Verwundeten (Diitrephes), Pericles,

den Doryphoros („uno armato di asta") und die verwundete Amazone für Werke eines und desselben Meisters halten. Dass er die Statuen getrennt nennt, wie seine Vorlage, beweist nichts dagegen. Von Clesila verschieden führt A. dann (XXIV zu 34. 53) einen Meister Cresilla an als Autor der dritten Amazonenstatue im Tempel der Ephesischen Diana. — Sarmene nach P. PL. Sarmonem, so auch A. — S. 9—13. = PD. 34. 51. (PG. 246 (S. 10) A. XXIII; 254 (S. 13) A. XXIX. (rel. *om.*). — P: . . . Lyſippus fuit: cum et Alexander Magnus. Item Lyſiſtratus et frater eius Stennius: Euphronides: Soſtratus: Jon: Syllanion. So PL. X bringt Euphron zweimal (als Euphronide und als Euphonide), weil er die Ordnung der Namen nicht einhielt. Lysistratus hatte er bereits p. 4. 6. genannt; Sthennis folgt p. 39. 1; Silanion p. 36. 1. Durch falsche Satzabtheilung und ein überflüssiges et wird Sthennis zum Bruder des Lysistratus. Letzterer war vielmehr der Bruder Lysipps. — S. 14. 15 = PD. 35. 107. (*om.* A.). Der Name von X verschrieben. P. PL. richtig; aber für mnas centenas nach cod. Burb. ist mnas vicenas zu lesen. Füge also hinzu: 100 mine (*20*). — S. 16—20 = PD. 35. 112—114. (A. Pireo. XV.) obsonia übersetzt PL. mit herbe — pesci wären richtiger. bestie bei X Versehen. Ueber Rhyparographo (ich änderte u (so P.) mit Rücksicht auf Andropogra*ph*o R. 26 in ph.) *vid.* B. II. 259. seq.; so auch OQ. 1963. für Rhopographos. U. 366. Rhopicographos nicht wahrscheinlich. — X ist flüchtig R. 33. 24. Nicht Piraeicus malte Scenen, vielmehr Serapion, dessen Bilder alle Balkons und Erker am Forum bedeckten; auch von Serapion (nicht von Piraeicus) heisst es, dass er Menschen nicht malen konnte. Das Versehen bei X erklärt sich freilich aus PL., der mediana bei P. (statt maeniana) nicht verstehen konnte und frischweg tutte le cose mezane . . . copriua la tauola di Serapione übersetzte. — voleva bei X Flüchtigkeit für poteua (PL. P.) Pyraeicus bildete darum mit seinen Genrebildchen auch keinen Gegensatz zu dem „Menschenmaler" Dionysios, wohl aber Serapion. Der Gegensatz zu *Πειραϊκὸς ῥυπαρογράφος* (*ῥωπαρογράφος*) ist *μεγαλογράφος* (*vid.* Vitruv's megalographiam). Also ist zu lesen R. 26 per l'opposito di Serapione. Das doppelte et fu ist nicht gut. Es entstand aus PL. Et per queſto fu chiamato. Man könnte corrigiren entweder: et fu per l'opposito di Pyreico (*Serapione*) chiamato cet; oder et fu . . . . di Pyreico (*Serapione*) et per questo fu chiamato cet. Diese Aenderungen wollte ich nicht ihres Umfanges halber in den Text einfügen. Zu lesen wäre schliesslich nach Anthropographo. (so P.) Die Form mit d bei PL. — Calece nach P. PL. Callicles *om.* X. Nicht Calates, sondern Antiphilos ist in Aegypten geboren und Schüler des Ctesidemus gewesen. — S. 21. = PD. 35. 138. (A. XX.) R. 31. *vid.* Note zu d. 29. 31.

Pag. 32. 2 nella fua Boccha e *sup.* — era, et nelle *del.* 3 vno — Lana S. 2 = hs. p. 23a. 4 Tolomeo che — accaccia, — Pittura 5 pregio, — vn — Pantera 7 alessandọ magọ — filippo — minerua, 8. 10. 25. , et 8 Baccho quando — Et 9 Sono *(del.)* Erano 10 Porticho — Europa, S. 8 = hs. p. 23b. 12 Primo 12. 13. 17 fabij 13. 17. 19. 21. 23 Dipinse 14 salute, 15 Principato 16 vna 18 herchole 20 Mancha, — se 21 verona, 22 Pretore, 23 inprouenza 24 Redio nipote 26 agusto, 27 profitto ÷ 29 vedere 30. 31 piu Endpunkte (excl. von S. 1) *vac.* 1 (3×). 2. 3 (2×). 6. 9. 16 (2×). 17. 23. 26. 27. , *vac.*

S. 1—3 = PD. 35. 138. (A. XX.) S. 1 ungenau. PL: Item (lodato) per lanificio nelquale con celerita e pefi di tutte le donne fi lauorano — S. 2. che va accaccia ungenau für P. Ptolemaeo uenante ; PL: Pt. . . . . cacciante. Zu schreiben wäre Ptol. in caccia — S. 4—7 = PD. 35. 114. (A. XV. *om.)* Die Apposition zu Hesiona wohl eigener Zusatz von X. Nicht Bacchus als Knaben, sondern Alexander als Knaben malte Antiphilos (Liberum patrem, Alexandrum puerum). — S. 8—12. = PD. 35. 19—21. (A. XXI. gibt anno 553 an.) Heterio *(X)* bei P. PL — A: Aterio — in prouenza nach PL. so übersetzte richtig Landin provincia Narbonensis. — Lis im Text Prouenza. — Quinio Redio Versehen von X. — Nach den Noten 2—4 wollte X die römischen Maler an anderer Stelle più indreto, mehr nach dem Schlusse des ersten Theiles zu bringen. In Betracht käme dafür etwa p. 36. 12. seq. ; auch p. 44. nach S. 7. Da eine genauere Angabe fehlt, liess ich sie auf p. 32.

Pag. 33. S. 1 = hs. p. 24a. 2 (2×). 3. 27. 28. 29. , et 3 Re — Naturale, — che sono *(del.)* erano *sup.* 4. 25 gioue 7 Cephisioroto S. 7 = hs. p. 24b. Auf Cesso weist eine Hand links am Rande. 10 Riuisse 14 polycle 19 molto inferiorj a sopra dettj steht etwas tiefer wie Tjmole S. 8 = hs. p. 25a. 20 erano — Ninfe 24 l'oceano, 26 hermerote. 27 aghare, e di *(del)* era 28. Lor — da Sinio 29 DIrce Regina X schrieb zuerst Dirce, darauf änderte er das Wort in DIrce, offenbar in der Meinung, dass der Name der Königin Irce gewesen wäre; daher fehlt auch di, da D(') den Genetiv bereits bezeichnete. 30 vn Toro Alle Endpunkte (excl. von S. 3. 5. 12) *vac.* — 3. 11. 12 bis 17. 21. 23. 26 (2×). , *vac.*

S. 1. 2. = PD. 34. 51. 78. (PG. 254. A. *om.)* Euticlide sowie 120 Olip. nach hs. P. PL. Offenbar entstand Eutyclides durch Versehen eines Schreibers, der ch für cl las. P. 36. 34. die richtige Form mit ch. PL. 78 Euticide. — X hat Verwirrung angerichtet. PL. bringt nämlich richtig: Eurota . . . . Minerua et Pyrrho Re fono dhegia molto lodati

et Caftore et polluce . . . tonante — X übersieht aber den Namen des Künstlers Hegias (PG. 252.), den er bereits p. 7. 5. doch ohne seine Arbeiten aufgeführt hat. (*vid.* B. I. 102. 412. O. I. 117; II. 134. OQ. 452 seq. 1532 seq.) In die Reihe der Werke des Hegias hat X dann die Bacchusstatue des Eutychides' nach PD. 36. 34. eingeschoben. — S. 3—7. = PD. 34. 51. 52. (S. 3. 4 *vid.* p. 30. 8. 9.) S. 5 (so A.) nach P. PL. — Ol. 153 Versehen von X. — P. PL. 155 Ol. (A. Policle XXIX. rel. *om.*) Über diese Künstler *vid.* B. I. 535. seq. — X hält Policle, Atheneo für 2 verschiedene Bildhauer nach P: Polycles: Atheneus: (ebenso PL.) Es handelt sich aber nur um den Athener Polycles (O. II. 372. OQ. 2206.) Pythias und Timocles sind zu streichen in dieser Liste nach der Autorität des cod. Bamb. OQ. 2206. U. 316. Die Form des Namens in Voss. Ricc. u. a. hs. P. PL. ist Timoles (Tymoles). Man könnte zu R. 19 hinzufügen *(Timocles)*. — S. 8—14. = PD. 36. 33. 34. (S. 8—10 PG. 250 A. XXXVI.) A nennt jedoch nicht die Namen der Künstler, sondern führt nur die hervorragendsten Bildwerke im Besitz des Asinius Pollio nach Plinius an. — X erwähnte Archesita bereits, freilich unter der Form des Arcesilaus p. 6. 8. nach PD. 35. 155. 156. Die Form Archesita nach Voss. Ricc. u. a. hs. P. PL. PG. — S. 10. seq. verderbt. P: Archefitae: Thefpiades: Cleomenis: Oceanus et Jupiter Entochi. Hermerotes Taurifci cet. ebenso PL. X. A. Es fehlen Appiades Stephani. (cod. Bamb. PS. PD.) Die Auslassung ist wohl aus dem Versehen eines Schreibers, dessen Augen abirrten (Thespiades — Appiades), zu erklären. Für Thespiade setzt X le muse ein; ebenso A. Woher X wusste, dass die Thespiaden Musen waren, die wahrscheinlich zu Thespiae besonders verehrt wurden (U. 385.), weiss ich nicht. — Enthocho gewöhnliche Form in den hs. — Cod. Bamb. eniochi; PS. B. I. 528 lesen daher Heniochus (nicht annehmbar.) — Die Apposition zu Tralles eigener Zusatz von X. Nur liegt Tralles in Karien, nicht in Lydien. Füge zu Lidia hinzu *(Caria)*. Was PL. und X unter hermerote sich dachten, geht aus der Form des Wortes nicht hervor. Man würde Hermeroti erwarten. — Es scheint fast, als habe X 4 besondere Bildwerke, nicht die Gruppe des Farnesischen Stieres angenommen, zumal da er ex eodem lapide (P.), della medefima pietra (PL.), übersah. X hatte die Gruppe, welche erst 1546 in den Caracallathermen entdeckt wurde (Friedrichs Bausteine I. 317), nicht gesehen; auch in der kurzen Zusammenstellung Römischer Monumente aus den Jahren 1544—1546. (*vid.* p. 125 seq.) fehlt eine Notiz darüber. Doch handelte es sich in der letzteren wohl nur um moderne Kunstwerke und Meister. Immerhin ist daraus zu schliessen, dass wenigstens der erste Theil, wenn nicht die ganze hs. von X vor

1546 geschrieben worden ist. A. kennt die Gruppe ebenfalls nicht, wiewohl doch Vasari mit den Farnese bekannt war und ihm davon Mittheilung hätte machen können. Er schreibt: Centauri iquali .... ninfe, e le Muse, e Bacco, e Giove, e l'Oceano, e Zete, ed Amfione, et molte altre opere. — Unter Bacchus meint A. wohl die Dionysosstatue des Eutychides, unter Giove entweder die Statue des Jupiter Hospitalis von Papylus (bei X. p. 18. 10.) oder den Zeus des Antiochus.

Pag. 34. 1 rodiano, scultore *sup.* 1. 2. La 2 dapollo — oc tauia , , (sic.) 3 , ediana, — noue S. 3 nachträglich eingeschoben. — fece 3. 17. 21 vna 4 diuenere — iunone 4. 8. 10 Porticj 5 vn 7. 25 *(2×)*. , et 8. 10 octauia S. 6 = hs. p. 25b. 9 che era *sup.* 12. 14. 16 seruilianj 15 Historico 17 fiancho, 18 hostilia — Principe, Doue 18. 25 Battaglia 19 lanno *inf.* 23 Primo 24 cartagine fece — , sito, cartagine, 26 Populo 27 consulato, 28 Giuochj — claudio 30 depinto vi uolauan ÷ 31 Porla — lopere Zu lesen wäre wohl che non si trouan gl'arteficj. Neben S. 10. ein senkrechter, doch welliger Strich zur besonderen Markirung für's Auge mit Rücksicht auf die Randbemerkung (Note 1). Endpunkte (excl. von S. 1) *vac.* — 7. 9. 11. 14. 16. 21. 25. 29. 31. , *vac.*

S. 1 — 9 = PD. 36. 34 — 36. (PG. 250. A. XXXVI.) Die Apollostatue befand sich ad Octaviae porticum. PL. übersetzt richtig appreſſo al portico. Den altro apolline nudo (PL.) *om.* X. Das Timarchides gerade einen nackten Apollo Citharoedus gearbeitet habe, sagt Plinius nicht. Das nudo kam wohl durch un altro apolline nudo des Philiskos hinzu. A. übersetzt ungenau. Ueber Philiskos als Maler *vid.* X. p. 41. 5. — B. I. 469 ist geneigt, den Maler und Bildhauer für eine und dieselbe Persönlichkeit zu halten; X. A. (XX.). OQ. 2154 nehmen zwei verschiedene Künstler deſſelben Namens an. — S. 5. in Folge unrichtiger Satzabtheilung. P: Intra Octauiae uero porticus in aede Junonis: ipſam deam Dionyſius et Polycles. Aliam Venerem eodem loco Philiſcus. cet. so PL. X. A. Dabei ist aliam Venerem unverständlich. Es wird vorher keine Venusstatue genannt, die aliam, eine andere, rechtfertigte. — PS. B. I. 536. OQ. 2207: Intra O. vero porticus in aede Junonis ipsam deam Dionysius et Polycles aliam, Venerem eodem loco Ph. — in aede und porticus (Plural) nach den meisten hs.; aedem allein nach cod. Bamb. Unter Adoption der Variante des cod. Bamb. (porticus also Genit. Sing., demnach Intra ... porticus aedem Junonis) bietet dieselbe Lesart PD. Danach war Dionysius der Autor einer Junostatue im Junotempel innerhalb der Porticus Octavia, Polycles der Autor einer anderen Junostatue. Philiscus endlich hatte eine Venusstatue gearbeitet. Die Lesart von P. PL. X, doch in der Faſſung des cod. Bamb. (aedem), behält U. 386

bei. Ebenso O. II. 458. Nr. 8, doch mit in aede. U. wie O. halten also die Junostatue, wie diejenige des Jupiter (welche unmittelbar danach folgt) für ein gemeinsames Werk der beiden Künstler. Sie meinen, bei einer anderen Junostatue, würde Plinius alteram gesagt haben. Allein dieser Grund erscheint nicht stichhaltig. Es bedürfte zuvörderst einer Untersuchung über den Sprachgebrauch von alius und alter bei Plinius überhaupt und nicht bloss mit Rücksicht auf den alter Apollo nudus kurz vorher (36. 34.); dieselbe liegt mir aber zumal an diesem Orte durchaus fern und muss den Philologen von Fach überlassen bleiben. Dass der Sprachgebrauch bei Plinius in dieser Beziehung keineswegs constant ist, geht aus dem unmittelbar folgenden Venerem lavantem sese Daedalus, aliam stantem Polycharmus, nicht alteram, (im Jupitertempel der Porticus Octavia) hervor, was freilich U. in at stantem (im Gegensatz zur kauernden) abändert. U. (Quellenregister zu den letzten Büchern des Plinius Würzburg 1878 p. 8 ebenso O. l. c.) meint aliam Venerem im Gegensatz zu der 36. 15 genannten des Phidias, was gewagt ist. Uebrigens könnte man der Meinung sein (die ich aber nicht theile), bei et Polycles aliam handelte es sich nur um einen Zusatz zu Dionysius, dessen Bruder Plinius bei dieser Gelegenheit habe nennen wollen, nicht um den Standort des Bildwerkes, der vielmehr nicht angegeben sei. Freilich ist mit Rücksicht auf die topographische Anordnung des ganzen Abschnittes im Original auch in diesem Falle der Junotempel der Porticus Octavia als selbstverständlich vorauszusetzen. Ich folge der Autorität von PS. OQ. PL. PD.; möchte aber aedem lesen (porticus also Genitiv.). — Intra Octaviae porticus aedem übersetzt PL. mit di sotto a porticj de octauia nel tempio di giunone. Ob dentro mehr am Platze wäre, wage ich nicht zu entscheiden. Nach Plinius existirten 2 Künstler des Namens Polycles (*vid.* ihren Stammbaum bei B. I. 536 seq.): Polycles der ältere um Ol. 102; und Polycles der jüngere um Ol. 156. (PD. 34. 50. 52.). Von dem älteren handelt X. p. 16. 12. Den jüngeren scheint er wieder in zwei Bildhauer zu zerlegen. Wenigstens nennt er sie an verschiedenem Orte und so als ob es zwei verschiedene Künstler wären (p. 33. R. 15. und p. 34. 5.) A. spricht nur von zweien, dem älteren und dem jüngeren. — S. 6. total verkehrt übersetzt von PL. in Folge der irreführenden Textabtheilung bei P. P: Item Polycles et Dionyſius Timarchidis filii Jouem .... fecerunt. Pana et Olympum luctantes. Eodem loco Heliodorus: quod eſt alterum in terris ſymplegma nobile. Venerem lauantem ſeſe. Daedalū *(also Daedalum)* aſtantem Polycharmus. Das wird bei PL: Polycle et Dionyſo figliuoli di Timarchide feceno .... gioue et Pan et olympo luctanti cioe combattenti alle braccia. In quello medeſimo luogo Heliodoro

fece Uenere che si laua et Polycharmo fece dedalo. Daher X , der freilich nicht jedes Kunstwerk notirt, nur eine Auswahl nach eigenem Gutdünken, bisweilen auch solange bei ihm die Geduld vorhielt, gibt. Hier übergeht er die cetera signa Pasiteles, wofür er mit P. PL. A. sicher Praxiteles geschrieben hätte, wohl in der Meinung, das Nöthige über Praxiteles bereits gesagt zu haben. U. (Quellenregister l. c.) O. (I. 458. Nr. 8) lesen Praxitelis filius (also Cephisodot), was Bedenken erregt. Ueber Daedalus und die abweichenden Lesarten *vid.* PS. PD ad. loc. OQ. 994. 2045. 2099. U. 386. 326. — B. I. 528 folgt PS. und meint (dem ich nicht beistimme) Polycharmus sei der Urheber einer stehenden wie einer im Bade kauernden Venus gewesen. — S. 7. PG. 254. 256. A. XXXVI. P: Calamidis Apollinem illius caelatoris — PL: Apolline di mano di Calamide. X scultore — hat X P. eingesehen? dann hätte er caelator, Toreut, ungenau übersetzt. Wohl eigene und mit Rücksicht auf den marmornen Apollo angemessene Bezeichnung von X. — S. 8. verderbte Ueberlieferung bei P: Dactylidis Pythias — le pythie di dactylide (PL.) (A. offenbar wegen des ihm unverständlichen Pliniustextes *om.)* statt Dercylidis pyctas. (Dercylides *om.* PG.) — S. 9. (A. l. c; PG. *om.)* Versehen von X. — S. 10—14 = PD. 35. 22. 23. (A. XXI.) Mit S. 10. nimmt X den p. 32. 12 unterbrochenen Faden wieder auf. Aus welchen Erwägungen (sei es in Betreff der Chronologie oder der Composition) er ihn überhaupt hier wie so oft an anderen Stellen hat fallen lassen, ist mir unklar. — S. 10 lautet bei P: Dignatio . . . . romae increuit . . . . a. M. Valerio Maximo consule: cum Messala princeps tabulam picturae praelii: etc. (so auch cod. Burb. N[2]. *vid.* PS. ad. loc.) das übersetzt scrupellos PL: . . . da M. Valerio maximo consule quando Messalla principe pose nel fianco della curia zet. Ein prägnantes Beispiel für Landins Uebersetzungskunst. A sagt: al tempo di Valerio Massimo, quando Messala il primo pose nella curia (also nach dem gleichen lat. Text.) Offenbar war sich A. bei der verderbten Ueberlieferung über die Bedeutung von princeps auch nicht klar, und setzte dafür das zweideutige il primo. — tabulam picturae nach einer Lesart des cod. Burb. (N[2].). — Cod. Bamb.: tabulam picturam (so OQ. 2376) picturam also Apposition. — U. 342: tabula picturam (bedenklich.) — PS. PD. am besten nach den meisten hs.: tabulam pictam. In dieser tabula picta eine Freskomalerei auf einer Seitenwand der Curie zu sehen (Mommsen Röm. Gesch. I. p. 939.), liegt kein Grund vor. Es scheint vielmehr ein Tafelgemälde gewesen zu sein. — Nach OQ. U. l. c. ist 491 zu lesen *(vid.* PD. VII. 214: anno 491 ab urbe; PS. U. 88: 490.) Allein auch diese Datirung erweckt Bedenken. Die Jahreszahl 490 bezieht sich

der Wortstellung bei Plinius gemäss auf die Entstehungszeit des Bildes, auf das es ja hier in erster Linie ankam, nicht auf das Datum des Sieges über Hiero und die Karthager, der anno 491 ab urbe (263 a. Ch., 265 OQ. ist lapsus calami; *vid.* Mommsen l. c. 513. 939.) erfochten wurde. — (Bei PL. ist freilich ungewiss, ob die Zeit des Sieges oder der Aufstellung des Bildes näher bestimmt werden soll; bei X (in Folge dieser Unklarheit) geschieht das erstere.) — Demnach möchte erst nach der Rückkehr des Consuls Manius (nicht Marcus) Valerius aus dem Feldzuge, also vielleicht frühestens anno 492 ab urbe (262 a. Ch.) die Verherrlichung dieses Ereignisses im Bilde anzusetzen sein. Doch ist bei der Allgemeinheit und Unsicherheit der Ueberlieferung ein bestimmtes Urtheil nicht möglich. — Der unvollständige Satz bei X ist nach PL. zu ergänzen: .... hauea vincto e Carthaginiesi et Hierone in ficilia. — Höchst charakteristisch für X, seine Arbeitsweise, ferner für die Entstehung der hs. ist die Rand- resp. Fussnote, die eine Selbstaufforderung des Autors enthält, „die Stelle im Plinius wieder aufzuschlagen und sie unter die Liste der Werke unbekannter Künstler einzureihen." Hier wird zum ersten Male im Texte die Vorlage genannt. Eine Rubrik der Ignoti existirt aber nicht. Höchstens käme p. 45. S. 3—12 dafür in Betracht. Aus der Erwähnung des Plinius ohne jeglichen Zusatz schliessen, X hätte den lat. Plinius konfrontiren wollen, geht nicht an. Landins ital. Uebersetzung war für X schlechthin „Plinio". Und auch der Schluss: X hätte für die antike Künstlergeschichte eine ital. Vorlage besessen, wie er sie für die moderne in der That in dem libro des Antonio Billi benutzen konnte, die ihrerseits auch bereits eine Zusammenstellung aus dem Originaltext wie aus Landins Uebersetzung gewesen wäre, deren Disposition und Wortlaut im gegebenen Falle aber X nicht gebilligt hätte, weshalb er auf die ursprüngliche Quelle zurückgehen wollte, — dürfte nicht zutreffen. Denn abgesehen davon, dass eine derartige Compilation aus der Renaissancezeit vor X, Adriani und Dati bisher noch unbekannt ist (Ghiberti ist hier nicht anzuführen), spricht dagegen einmal die wortgetreue, auch in den Fehlern vorhandene Uebereinstimmung zwischen Landin und X., vor allem aber der Ausdruck *Ri*trouarla, das auf eine bereits frühere Benutzung desselben Quellenschriftstellers (Plinius also) hinweist. Nur die Existenz einer Sammlung von Excerpten scheint aus der Note zur Evidenz hervorzugehen, die X der Hauptmasse nach aus Landins Pliniusübersetzung, zum Theil aus Eusebius, Landins Horazkommentar, Landins Dantekommentar (Apologia *vid.* p. 119. 120 S. 1—8), bisweilen aber auch aus dem lateinischen Originaltext des Plinius, aber wohl nicht aus Ghiberti's Commentario primo, angelegt hatte, und deren Reste die hs. noch bewahrt. Allein aus dieser Excerpten-

sammlung und unabhängig von den Quellen, aus denen sie geflossen, redigirte dann X zum zweiten Male den Text der vorliegenden hs. Daher die vielfach unrichtige oder ungenaue Wiedergabe des Wortlautes Landins. Ein Ausdruck in seinen Notizen, der bei der Ausarbeitung X Zweifel erregte, oder eine unklare Fassung bot, eine Lücke in denselben gab ihm Veranlassung, auf die ursprüngliche Vorlage „Plinio" zurückzugreifen oder wenigstens für die Schlussredaktion diese Prüfung sich aufzusparen. Auf diese Weise erklären sich auch die vielfachen Zusätze am Rand und zwischen den Reihen der hs., aus diesen Excerpten auf losen Blättern auch die Wiederholungen und die z. Th. mangelhafte Disposition.

S. 13. stando appreſſo (PL.) *om.* X. Da die Interpunktion bei X willkürlich ist, könnte man et per dichiararla al populo auch zu fece dipignere ziehen. — Ich verbinde damit ne acquistó (ne fasst den Nebensatz nochmals zusammen). P: .... ſitum eius expugnationemque depictas proponendo cet. Nach cod. Bamb. oppugnationesque (so PL. U. PD.); cod. Voss. Ricc. u. a. expugnationesque; auch oppugnationem kommt vor. X gibt hier PL: el ſito della citta et la expugnatione depincta — selbständig wieder. Porto z. B. ist ein eigener und durchaus angemessener Zusatz von X. Auch la battaglia für oppugnationes oder expugnationem ist zweckentsprechend. Wegen oppugnationes, „die verschiedenen Angriffe auf die Stadt, die stückweise bestürmt und erobert wurde," meint U., dass Mancinus mehre Bilder ausgestellt habe. Allein das liegt nicht darin. Es kann ebensogut ein grosses Tableau- oder Panorama-artiges Gemälde gewesen sein, auf dem man die Lokalitäten sowie die einzelnen Momente der Bestürmung, soweit die Mittel der Darstellung ausreichten, wahrnahm. — Auch S. 14 mit la prospettiua (PL. ſcena) ist ein Beispiel für X' selbständige und geschickte Art, die Vorlage zu interpretiren. (A. prospettiua; ferner cornacchie für corvi.)

Pag. 35. S. 1 = hs. p. 26a. 1. Mummio chiamato 3 , percio — inchanto, 4. 5. 7. 12 *(2×)*. 13. 14. 15 *(3×)*. 21. 22. 25. 29. , et 4. 27 vna 4. 8 Pittura 5 Re 6 dubitó che — virtu, 9 Pittore 10 Dipinse — , questo 11 trouo, — ville portichj, 15 ; *vac.* 16 , et con 17 , ma S. 8 = hs. p. 26b. 22. 23. 24 vn 22 Giucatore — Bischo 25 Niterato — cherano 26 , nel — conchordia. Ueber Stipace, über den Rand gehend, 2 schräge Striche. 27 scultore *sup.* 28 fiura che — ritratto, — Splachnorte , , *(sic.)* 29 periclee olimpjo, 30 Boccha 31 credo — aire — Poco |vederlo| Unter der Randbemerkung, auf sie hin weisend, eine Hand. sottoscrittj d. h. offenbar die unter den zwei schrägen Strichen befindlichen. Alle Endpunkte *vac.* — 2 *(2×)*. 9 *(2×)* 11. 12 *(4×)* 14. 24. 25. , *vac.*

S. 1. 2. = PD. 35. 24. (A. XXI.) fex milibus sextertium (P. demnach PL. X) A. un gran numero di denari. Nach PD. 7. 126; 35. 100 zahlte Attalos 100 Talente d. h. 600000 Sesterzien. So X selbst p. 25. 13; 26. 8. , doch ohne sich der Stelle noch ihres Zusammenhanges mit der vorliegenden Notiz zu erinnern. — S. 3—5 = PD. 35. 115—117. (A. XVI.). PL. wie X werfen in einem bei ihrer verderbten Ueberlieferung sehr verzeihlichen Irrthum den Maler des Junotempels zu Ardea Marcus Plautius und den Prospektmaler Ludius zusammen, offenbar nach Vers 3. des berüchtigten Epigrammes, das bei P. so lautet: 1) Dignis digna loco picturis condecorauit 2) Reginae iunonis fupremae coniugis templum. 3) Marcus ludius elotas aetolia oriundus. 4) Quem nunc et poft femper ob artem hanc ardea laudat. — PL. total verkehrt. Am plausibelsten erscheint mir noch die Lesart bei U. 367. — Für Ludius schreibt PD. Studio; U. conjicirt S. Tadio. Ich halte an Ludius fest (so P. PS. B. II 306; unentschieden OQ 2384) — P: 1) uillas: 2) et porticus: 3) ac topiaria opera: 4) lucos: 5) nemora, 6) colles: 7) pifcinas: 8) euripos: 9) amnes: 10) littora — PL: 1) ville 2) portichi 3) et luoghi ornati darbufcelli 4) et giardini. 5) Selue. 6) Colli. 7) Pefchiere. 8) Eurypi 9) Fiumi 10) et Litti cet. X gibt sehr frei und mit Auswahl seine Vorlage wieder. Für uillas adeuntium afellis aut uehiculis (P.) schreibt PL: et per terra arriuaffi alle ville o in fu carri o a cauallo — per terra gibt X Gelegenheit zu a piedj. — S. 6—11 = PD. 34. 79—81. (A. *om.* PG. 252. 254.) S. 6 = P: .... diadematum. Lucifcus Langonem puerum cet. ebenso viele hs. Martial. PL. X. Zu lesen ist mit cod. Bamb. PS. PD. U. B. I 389. O. II 64. OQ. 1310. (Leochares fecit) Lyciscum mangonem, puerum subdolae ac fucatae vernilitatis. — Menechinus bei P. (daher bei PL.) Versehen eines Schreibers (in für m) — S. 8. Nicht der Diskuswerfer opferte einen Widder (so P. PL.), vielmehr sind 3 Werke des Meisters aufgeführt: der Merkur, der Discobol, der Widderopferer. — Pyromachus (*vid.* p. 36. 9.), Polycles, Pyrrhus, Phanis, die X bereits z. Th. genannt hat (p. 33. 6; 16. 12; 33. 7; 30. 12.), fehlen hier; freilich Naucide begegnet auch schon früher (p. 13. R. 1.). Die Wiederholungen sind nur dadurch entstanden, dass X aus der Reihenfolge bei Plinius, die er ja im allgemeinen inne hält, einzelne Künstler, die ihm als besonders wichtig erschienen sein müssen, sozusagen herauspickt und abhandelt und später die übrigen, oft dann noch in gesonderten Abtheilungen, nachträgt. S. 10. 11. = A. XXIX. Lis Splanchnopte (σπλαγχνόπτης) — che arrostiua carnj ungenaue Uebersetzung von PL.; besser viscere oder visceri (σπλάγχνα.).

Pag. 36. S. 2 steht neben S. 1. Beide S. durch einen gezackten

Strich von einander getrennt. Also ist S. 2. nachträglicher Zusatz. 1. m°, 2, Et 4 Di —, et Acchille 6. 16. 25 vna 6 amazona, che 8. 11. 14. 18. 20. 27., et 8. 24 vn 8 putto amato 11 Dipinsono S. 6 = hs. p. 27a. 13 Laberinto 14 Getto, — destra, 17, o 21 stratonico 22 Battaglie —, contra agallj 23 d'Argento 24 alcuna, — Putto, S 12 = hs. p. 27b. 26 Pittore 28 quando ritra *(del.)* dipigneua X wollte zuerst ritraeua mit Rücksicht auf die Geliebten des Arellius schreiben. — Idee 29 sauedere — aire — lisippo diese Randnote noch auf p. 27a. wieder die 2 schrägen Striche wie p. 26b., ferner eine 2te Hand in derselben Form, die auf die Notiz weist, und ein die Note einklammernder Strich. Alle Endpunkte (excl. von S. 2) *vac.* — 3 *(2×)*. 5. 7 *(2×)*. 10. 13 *(2×)*. 15. 17. 21. 28. 31., *vac.* Charakteristisch ist, dass sich X nur auffordert nachzusehen, ob die betreffenden Künstler nicht besser hinter Lysippos einzurangiren wären. Man sieht, wie viel Mühe sich der Autor mit der Anordnung gab, die darum oder vielleicht eben desshalb doch nicht an Klarheit gewonnen hat. Nichts verräth, ob X diese Prüfung wirklich vorgenommen habe, resp. von welchem Resultat sie gewesen sei, und desshalb liess ich diese Künstler an ihrem Platze. — Note 2. *vid.* p. 32. Note 2—4. un poco adietro — adietro, also etwa p. 42. S. 10 seq. oder p. 43. S. 10. seq., auch vor S. 8. p. 44. X hat überhaupt in diesem letzten Theil schwere chronologische Bedenken.

S. 1—4 = PD. 34. 81. 82. (PG. 254. A. XXIX.) X hat aus Flüchtigkeit die richtige Uebersetzung des lat. Textes bei PL. missverstanden. Nicht Silanion konnte sich nicht selbst genug thun in seinen Werken, zerbrach seine Modelle und fertigen Figuren, beurtheilte seine eigenen Arbeiten am herbsten und hiess deswegen il furioso, sondern der Bildhauer Apollodor, von dem Silanion ein getreues Abbild seines Wesens in Erz geliefert hatte, wesshalb nach einem griech. Epigramme die Leidenschaftlichkeit selbst dargestellt zu sein schien. (A. richtig.) *vid.* B. I 396. O. II. 83. OQ. 1359. Demgemäss sind Apollodoro et l'Iracundia ein und dasselbe Werk. — Apollodor erwähnt X in der Reihe PD. 34. 86. p. 19. R. 29. Zu ändern wäre die Stelle bei X etwa so: Silanione scultore fece di bronzo Apollodoro, ilquale scultore (oder fittore) anchor lui e diligentissimo maestro, non mai si sotisfaceua di se medesimo; et percio . . . furioso. Ciò exprimendo in quello, non fece huomo di bronzo, ma l'Iracundia. — item epistaten. PL. epistate. X italianisirt mehr das Wort, aber ich bin mir doch nicht sicher, ob er in Epistante nicht einen Eigennamen vermuthete. Gemeint ist der ἐπιστατής der Athletenschulen (etwa Turnwart.) Silanion ist bereits genannt von X p. 31. 13, als er die Liste der Bildhauer PD. 34. 51. kopirte, doch mochte X

dies inzwischen vergessen haben. Strongylion *om.* PG; A. seine Werke führt aber A. als die des Silanion auf. — S. 5. = PD. 35. 148. (A. XX.) Wie diese zwei Maler plötzlich unter die Bildhauer gerathen sind, ist mir unerfindlich. Unter den römischen Künstlern hätten dieselben ihren Platz erhalten müssen; speziell p. 45. nach S. 2. Die facilità im Malen wird an Plinius als eine Eigenschaft der jungfräulichen Malerin Jaia gerühmt; und nur aus dem Umstande dass die Gemäldegalerien römischer Grosser und Kunstliebhaber von den Bildern des Sopolis und Dionysios voll waren, lässt darauf schliessen, dass auch diese Maler eine leichte Hand besassen. Sopylon nach P. PL. A. — S. 6—11 = PD. 34. 83. 84. (PG. 6. 7. 10. Pyromachus: 254. 256. *rel. om.* A XXIX. Isogono *om.*) Theodoros erwähnt X. p. 4. 2. Bei dem Mangel jeglicher Interpunktion könnte zweifelhaft sein, ob in Samo zu laberinto oder zu der Porträtfigur des Theodoros gehörte. Freilich in dem letzteren Falle würde man erwarten: fece in Samo se medeſimo oder fece .... di getto in Samo. Immerhin könnte die Wortstellung bei X mit Rücksicht auf den langen Relativsatz nicht als ungewöhnlich bezeichnet werden. Aus den Vorlagen jedoch erhellt, dass diese sämmtlich wie auch X ein Labyrinth in Samos annahmen. Nämlich P: Theodorus qui labyrinthum fecit ſami: ipſe ſe ex aere ſudit; PL: elquale fece el labirintho in Samo fece, ebenso A. In Samos war kein Labyrinth; oder besser Theodoros, Rhoekos und Smilis waren die vermeintlichen Architekten des Labyrinthes auf Lemnos (PD. 36. 90. B. II. 388. U. rhein. Mus. N. F. X.) Gemeint ist das Erzbild des Theodoros in Samos, daher setzte ich stillschweigend das Komma nach laberinto. In der Frage, ob Theodoros der ältere oder Theodoros der Sohn des Telekles die Samische Statue verfertigt habe, möchte ich aus stilistischen Erwägungen eher U. 329, denn B. I. 35. seq. II. 380 seq. beipflichten (*vid.* OQ. 292.) Nach Plinius existirte freilich nur ein Künstler dieses Namens als Urheber des Architektur- wie des Bildwerkes. — Nach cod. Bamb. PS. PD. U. B. II. 285. lese ich Pyromachus. X nimmt nach seiner Vorlage zwei Künstler an: Piromico p. 33. 6 nach PD. 34. 51. in der 121 Olymp. und Phyromacho p. 36. 9. nach PD. 34. 80. 84. (*vid.* aber Note zu p. 42. 6.). In der Liste p. 35. 6 seq. nach PD. 34. 80 *om.* X Phyromacho. Bei U. wie auch B. OQ. lauten alle Namen gleich: Pyromachus resp. Phyromachus (Φυρόμαχος). Allein U. trennt einen älteren Meister dieses Namens, dem er den Alcibiades auf der Quadriga und Antheil am Friese des Erechtheustempels zuweist, von einem jüngeren Pyromachus nach PD. 34. 51. 84. Aber dann wären 3 Bildner dieses Namens anzusetzen, denn der in der 121 Ol. thätige Künstler konnte kaum noch an der Darstellung der Gallierschlachten der Könige Attalos I

und Eumenes II a. oder auch des Attalos allein (*vid.* B. I. 443) mitgewirkt haben. Diese Siege wurden erfochten nach U. 330 annis 229 und 166 a. Ch. Nach O. II. 201 seq. siegte Attalos anno 241. (das daselbst citirte Programm von Thrämer war mir nicht zugänglich). Nach B. II. 285. war Pyromachos am Hofe des Attalos etwa Ol. 135 beschäftigt; dh. c. 238 bis 235, womit man einverstanden sein kann. OQ. 860. 921. 1994 nennt 3 Phyromachi (*vid.* O. I. 36 seq. II. 202 seq.). Nach B. l. c. existirte, wenn ich ihn recht verstehe, ein Künstler (Pyromachus und Phyromachus promiscue) resp., falls 34. 51 kein Irrthum des Plinius vorliegt, zwei Bildhauer dieses Namens, ein älterer und das Mitglied der pergamenischen Schule. Von diesen Meistern der Galliersiege nennt Plinius Antigonus an letzter Stelle. X nahm diesen jedoch an den Anfang mit Rücksicht auf das scrisse dell' arte S. 7. Nach dem flüchtigen Excerpt bei X scheint es, als haben nur Isigono und Pyromaco diese Skulpturen geliefert, nicht Antigono, und als sei stratonico (klein geschrieben) etwa ein Beiname zu Pyromaco gewesen. Stratonico erwähnt X. p. 19. 8; 39. 3. — S. 12 = PD. 35. 119. (*om.* A.) Nunmehr Fortsetzung von p. 32. 34. 35. Aurelio nach PL; Arellius P.

Pag. 37. 1 simile 2 meretrice 4. 17. 23 vna 8 amulio 9. 20. 23. 28. 29. , et 9 infieme, — honore 10 virtu, Restauratj — vespasiano — , Ma prischo 11 Antichj S. 4 = hs. p. 28a. 12. 19. 24 Pittore, 13 corintio — moriua harebbe 14 egualj — 15 Philarcho, 17 vn — vno 18 fama, 20 habito — naue, et 21 Presa — Re 25. 33 cesare — Jace, 26 venere ginitrice, 27 atticj 28 hanchora 29 Lecitione, — bei doppo la Presa ein Strich am Rande und darunter Note 1, auf die eine Hand weist. 30 tempo, — aire, der Satz ist ein Anacoluth. contrasegnatj, d. h. der ganze Abschnitt von p. 36. 12. an bis p. 38. 2., der nach X' Meinung eigentlich an eine Stelle poco adietro gehörte, und in betreff dessen er sich vornimmt, noch speciellere Nachforschung über die Chronologie einzelner darin erwähnter Fakten vorzunehmen, ist von einer grossen Klammer zur besseren Markirung umschlossen. 31 vedere 32 ad iscretio aconciarlj 33 nel. Alle Endpunkte (excl. v. 7. 14.) *vac.* — 16. 17. 21. 31., *vac.*

S. 1—3 = PD. 35. 120. (*om.* A.) P: Fuit et nuper grauis ac feuerus: idemque floridus humilis rei pictor Amulius. humilis rei Lesart von cod. Burb. N? ebenso bietet N? die Form Amulius. Es ist also nach den nunmehr häufig citirten Beispielen sehr wahrscheinlich, dass diese hs. oder eine Abschrift derselben dem Drucke von 1472 zu Grunde lag. Cod. Bamb. Famulus PL: Fu nouellamente Amulio pictore graue et Seuero et nelle chose humili florido. Das letzte, weil unverständlich, *om.* X. (*vid.* B. II. 307. OQ. 2388) — S. 4.—14 = PD. 35. 134—137. Das syngenicon

zu Athen befindlich (PL. la frequentia: laquale chiamano Polygenneton nach P.) verstand X wohl auch nicht und *om.* — agasonem cum equo PL. ungenau Cozzone. Agaso ist Reit- oder Pferdeknecht, palafreniere: cozzone ist Rosskamm, auch Rosstäuscher etwa s. v. a. mango. — S. 4 — 8 A. XVIII; S. 9.— 11. *om.* A., nennt aber Metrodoro XIX. Wie Plinius 35. 146 den Herakleides doppelt nennt, so X als er p. 42. 1 seq. die Liste des Plinius copirte. Die Anmerkung ist wieder für X höchst bezeichnend. Auch hier ein Beispiel, wie X allein aus seinen Notizen und Excerpten, unabhängig von der lat. oder ital. Vorlage, den Text der hs. präparirte. Dabei kamen ihm Bedenken über die Anordnung einzelner Abschnitte (wie auch in parte II.), die je mehr dem Ende zu, um so zahlreicher wurden und ihn zu Randbemerkungen und zu allerlei guten Vorsätzen veranlassten. Offenbar war X wie Vas. und A. die antike Kunst ein noch unsicheres Gebiet. In der modernen Kunst (d. h. in der von Florenz Parte II.), welche verhältnissmässig besser schon durchgearbeitet und bekannt war, nahm X mit um so grösserer Sicherheit Umstellungen vor. X war ja durchaus bestrebt, die alten Maler und Bildhauer ihrer chronologischen Folge gemäss ab zu handeln. Für diesen Zweck suchte er in dem vorliegenden Falle das im Texte erwähnte historische Faktum der Besiegung des Königs Perseus (a. 168. a. Ch.) zu verwerthen. Sein Gedankengang war offenbar, dass durch diesen Termin auch die Zeit der betreffenden Künstler annähernd — a discretione acconciare questj pittorj — bestimmt würde. Dieses Datum mochte X kennen etwa aus der Hieronymianischen Eusebiusübersetzung, die er ja auch sonst schon benutzt hatte. X verfuhr also wie ein geschulter Historiker; und dies nimmt wieder für ihn ein und zeigt, dass er es mit seiner Arbeit ernst meinte. Freilich Zweifel an Plinius' Zuverlässigkeit konnten ihm sowenig wie den Späteren aufsteigen. — S. 12. (A. XIX. in PG. 250 unter Bildhauern nebst der Medea und einem Epigramme der griechischen Anthologie erwähnt) auch — PD. 7. 126. 35. 26. — 16 sesterzii nach P. PL. hs. Das Versehen entstand dadurch, dass der Schreiber das Zeichen für Sesterzien als X zu VI addirte — also XVI — und die Abreviation für Tausend übersah. — Varrone nach der Vorlage gedankenlos nachgeschrieben. Anmerkung 2 ist redactioneller Art, als wollte X im Texte schreiben: ... pittore nel tempo di Cesare che fu dittatore (P.) et a quello cet. oder als sollte im Relativsatz das Datum der Diktatur Caesars folgen. Als Zeit des Ankaufes des Aiax und der Medea und ihrer Aufstellung im Tempel der Venus Genetrix würden die Jahre 46 bis 44. a. Ch. in Betracht kommen. OQ. 2119. Der Künstler lebte nicht zur Zeit Caesars (*vid.* B. II. 280.), auch malte er nicht dem Caesar

die beiden zuerst genannten Gemälde. — R. 14. ein arges Missverständniss der Vorlage. X kannte recht gut die „Historia naturalis". Er wusste aus VI. 200. von den insulae Gorgones oder Gorgades (P. nur Gorgones; PL. Gorgone) — wohl eher Gorillas — an der Westküste Afrikas südlich vom Abendhorn *ἑσπέρου κέρας* (Cap. Verde, Palmas?) gelegen, welche Hanno c. 509. a. Ch. entdeckt hatte. (*vid.* Ritter. Gesch. d. Erdkunde 1880 p. 22). Die Häute der 3 (2?) von Hanno getödteten Gorillaweibchen hingen bis zur Zerstörung Carthagos im Melkarthtempel der Stadt. Bei der Gorgo des Timomachus erinnerte sich X, wohl durch die Form Gorgone in PL. verleitet, dieser geographischen Bestimmung und fügte sie dem Texte ein. Doue staua Medusa (p. 38. R. 1) nach Gorgonum quondam domus, gia habitationj delle Gorgone. Ihre Namen mochte X aus der Mythologie kennen.

Pag. 38. 1 oceano doue — medusa 2 comincio 3. 8. 15 vna 3 medea — inperfecta. Ich hätte dies nicht ändern sollen in imperf: 5 Pittore S. 3 = hs. p. 28 b. 7. 10. 11. 15. 30 , et 8 Donna. — morta, — vn 10 Sculino für Seleuco 11 mirabilmente, 12 Atletj, 14 Fece — Jnsieme 17.: 24 fallaride 17. Tiranno, — ne e e *sup.* — lodato, 19 Bronzo — Lis huomjni 21 ardemo — ; *vac.* R. 21 et = hs. p. 29a. 22 vscendo 23 Boccha — , onde 26 , che 27 I Dij, — et huominj *sup.* 28 atal — serono 31 credo Endpunkte (excl. v. S. 1. 12.) *vac.* — 8. 10 *(2×)*, 19 *(2×)*. 21. 23. 24. 25. *(2×)*. 29. 31. , *vac.*

S. 1 ist ein Einschiebsel von X nach PD. 35. 145. Timomachus hat nicht, wie X bei flüchtiger Lesung annahm, zwei Bilder der Medea gemalt, sondern die im Besitze Caesars befindliche berühmte war unvollendet. — S. 2 = PD. 35. 138. (A XX.). P. PL. Aristoclide. — S. 3 = PD. 34. 88. (*om.* PG. A.) P. Philosophus Epigenon. PL. aber: Demone philosopho. Epigenone. So könnte man schliessen, X habe P. eingesehen, wenn er nicht den bei Landin folgenden Worten: Epigenone unito quasi tutte le sopradecte cose — ebensogut hätte entnehmen können, Epigenone sei Philosoph und Bildhauer gewesen. — ma precise in uno trombetto, PL.'s unverständliche Uebersetzung für praecessit in tubicine (P.) *om.* X. — Precise, bei PL. Druckfehler für das ungewöhnlichere precesse statt precedette (*vid.* Vockeradt. I. 57. 1; 70. 1; Blanc. p. 445; Fernow p. 311.), ist aber genaue Wiedergabe des lat. praecessit. Landin hat sich überhaupt möglichst eng an das Original gehalten, besonders in Stellen, deren Sinn ihm unklar war. — Nicht Epigono, wohl aber Daiphron, Democritus und Demon machten Philosophenstatuen. Mit Epigono knüpft X an p. 35. 6 seq. und an p. 19. 6 seq. wieder an. Er hatte p. 19. 6 seq. die Liste bei Plinius 34. 85—87 (Cephisodoti) kopirt. Den über-

gangenen Abschnitt PD. 34. 79—85 holte X p. 35. 6 seq. nach. Nunmehr folgt p. 38. 39. die Fortsetzung Plinius 34. 88—92. Dabei liess, vielleicht aus Flüchtigkeit, X mehre in PD. 34. 87. 91 genannte Künstler fort, von denen er einige (z. B. Colotes p. 7. 11., Chalchostenes p. 6. 6) in anderem Zusammenhange bereits vorweggenommen hatte. Es ist doch aber stets ein gewisses Bemühen nach Vollständigkeit sichtbar, die allerdings häufig unter momentanen Einfällen, die während des Niederschreibens dem Verfasser kamen und ihn zu Umstellungen, Wiederholungen, Auslassungen, zum Abschneiden und Wiederanknüpfen des gegebenen Fadens veranlassten, gelitten hat. In dem vorliegenden Falle hat die Erwähnung des „filosofo“ Epigono die Wiederholung des thörichten Anno, scultoro et filosofo, fece Seleuco re (PD. 34. 86. *vid.* p. 20. 1.) bewirkt. — S. 5.—12. = PD. 34. 88. 89. (4—7. *om.* PG. rel. 254. A. *om.*). S. 5. Eubuli mulier admirans laudatur *om.* viele hs. (Voss. Ricc. z. B.) P. PL. X. — P. Eubulidis digitis computans = Eumbolide fa computo con le dita (PL.), ein charakteristisches Beispiel für Landin's Uebersetzungsweise. X legt sich auf seine Art den Unsinn zurecht und bringt einen die Hände in wunderbarer Feinheit und Natürlichkeit ausbildenden Künstler zu Wege. Wäre X' Compilation gedruckt und später von Anderen als Quelle verwendet worden, um welche Fülle von Räthseln und Mythen wäre die Kunstgeschichte reicher geworden, und wie viel Mühe und Kopfzerbrechen würde es gekostet haben, sie wieder zu entfernen resp. zu erklären! Zu schreiben wäre: Eubulide fece uno che fa computo con le dita. — Niceratus *vid.* p. 35. 10. X mochte aber diese Erwähnung bereits vergessen oder gemeint haben, es handele sich um zwei Bildhauer namens Niceratus und Niteratus. — PL. übersetzt hier richtig: al naturale Alcibiade et demarete sua madre sacrificante con lumi accesi. — P: repraesentauit Alcibiaden: lampadeque accensa matrem eius Demareten sacrificantem. (lampade z. B. cod. Monacensis.) Aus dem lampana accesa könnte folgen, X habe in diesem Falle P. konfrontirt. — et ist zu streichen. — Interessant ist, wie X die verhältnissmässig kurze Notiz über Perillus und den Stier des Phalaris zu einem artigen Histörchen umzuformen verstand. Das könnte auch Vasari geschrieben haben. Eine andere Quelle dafür neben Plinius, etwa Lucian, hat X wahrscheinlich nicht benutzt.

Pag. 39. 1 le 1. 3. 4. 10. 12. 14. 15. 19. 21. , et 2 minerua, — concordia Et 4 vn — vno — Arcierj 5. 15. 19 scultore, 5 filosofo, 6. 7. 8. 10. 11. 13. 14. 16. 17. 18. 19. 25. 31 Pittore. S. 5 = hs. p. 29b. 8 fu 9 Argento S. 17 = hs. p. 30a. 19 Fu 20 tempo = M°, 22 lauoro, — tra l'altre sue *(del.)* opere *sup.* 23 Donne — Ballano, 24 fama, 27

cignale con 28 Piglia, — Anchora — vna — tauola nella 29 vlixe, — Deifebo, 31 Dipinse — scilla 32 persiana Alle Endpunkte (excl. v. S. 19) *vac.* — 1. 3. 22. 23 (3×). 26 (2×). , *vac.*

S. 1—18 = PD. 34. 90—92. (PG. 256 (S. 6.) rel. *om.*; A. *om.*) Man hätte auch ändern können le statue. — Idem flentes matronas et adorantes: facrificantefque. (P. PL.) — Sthennis arbeitete weinende Matronen (U. Trojanerinnen mit Hekuba), Betende und Opfernde. — S. 3 = P. Stratonicus caelator ille philofophus. Scopas utrafque. Danach PL. Stratonico fculptore et philofopho fece luno et laltro Scopa et athleti cet. Den Scopas *om.* glücklicher Weise X. — Stratonicus bereits p. 19. R. 28. erwähnt. — Die Künstler S. 4—16 nennt X scultori et pittori konsequent, und diese vermeintliche Doppeleigenschaft mag noch besonders dazu beigetragen haben, dass sie von X. nicht getrennt worden sind. Die falsche Bezeichnung erklärt sich aus P: .... Pythocritus: Protogenes. Jidemque pictura clariffimi: ut dicemus. Patrochles: Phyllis: etc. ... Protogene. Et e medefimi furono pictori excellentiffimi come diremo. Patrocle etc. — Physidonius P. PL. — Pgylo Versehen von X. — Callimachus wird in der That auch als Maler aufgeführt, und dieser Umstand mag X noch in seiner Annahme, es handele sich an dieser Stelle um Maler und Bildhauer, bestärkt haben. — Sculpi in marmo so X, der nicht gemerkt zu haben scheint, dass im 34ten Buche des Plinius nur von Erzkünstlern und — Werken die Rede ist. — S. 19. 20 = PD. 35. 138. 139. (A. XX.) Aristophon, (P. PL.); Aristofane X. A. Woher diese Form? Anchalo P. PL. cod. Voss. Ricc. — A. Anceo — Deifebo, Scylla nach P. PL. (Scilla A.)

Pag. 40. 1. 9. 12. 22. 23, 27. 28. 30. 31. 33 Pittore. 1. 9. 23. 27. 28. 31 33 Dipinse 1 Rubata 2. 3. 8. 14. 19. 25. 27. , et 2. 4 Anchora 3 Regina, 3 Deinara, — et 4 Pitture 5 d'octauia, — Herchole ch' 6 Oeta, 7 Dej — , circha S. 5. = hs. p. 30b. Am Rande dabei ein Kreuz. 9 , nel 10 olimpio, 10. 17. 23 vn 10 Ginnico 11 Poluere — Dettj Giuochj — Aconitj 12 Druckfehler. In der hs. steht Teftidemo, demnach h in f zu ändern. 13 pittura che — Ocalia h *sup.* 14 Pittura — Protexilao, 16. 18. 20 Regina 17 , onde — Peschatore, 19 Et — Apicchó 20 , comandó 22 In — Pompeo, 23 carro, 24 cauagli, — Re 25 Pitture 26 Bronzo, S. 13 = hs. p. 31a. 28 la micitia, — concordia, 29 Idij 31 Vincitore 32 trofeo, Endpunkte (excl. v. S. 9.). *vac.* — 1. 2. 4. 6. 14. 20. 25 (2×). 31. 33. , *vac.*

S. 1—14. = PD. 35. 139—147. (A. XX. 6. 10—17 *om.*) S. 1. P: Danen mirantibus eam praedonibus PL: .. Dare et epredoni ftupefacti per quella. A. Danae in mare portata da' venti; Damne rubata bei

X wohl infolge der ladrj. Auch der Laomedon befand sich in der Portikus der Octavia. — S. 5. A. Alcidamo — P. circa pulueris iactum PL. circa el gittare della poluere. X legt sich diese ihm (wie auch wohl Landin selbst) unverständliche Uebersetzung wieder auf seine Weise zurecht. A . . . . che aveva vinto, come era in proverbio, senza polvere — dies die wörtliche Uebersetzung von ἀκονιτί — Coenus, Cleon *om.* X. Ctesilochus aber *vid.* p. 28. 2. Die Apposition S. 6. ist Zusatz von X — Cleside nach P. PL. hs. — la Volunta nach P: uoluptatem cum piſcatore (ebenso PL.) — ritratto al naturale erklärender Zusatz von X. Er dachte sich also, die Voluptas sei gemacht, aber mit den Zügen der Königin Stratonice, also etwa eine Species der Grylli (PD. 35. 113). Zu lesen ist (Stratonicen) volutantem cum piscatore. (Ebenso A.) — S. 10. nach P: comoedus athenis Pompeium pinxit (so PL. PS. cod. Bamb. etc.) *vid.* B. II. 299. OQ. 2152. Zu lesen ist dipinse commedi oder comedi (comoedos). — S. 11. verderbt: P. Euchides bigam regis cum uictoria (so PL.) — Mit carro di duo cauagli umschreibt X biga. Schon häufig sind dergleichen Erklärungen der verschiedensten Art begegnet, in denen X sich als kenntnissreichen Mann erweist. X that dies einmal, um sein Wissen anzubringen, dann aber auch wohl des Publicums halber, für das seine Arbeit bestimmt war. Nach B. II. 157 ist der Künstler wahrscheinlich identisch mit dem Bildhauer Eutychides (so auch O. II. 135 und OQ. 1532—1535.) *vid.* p. 33. 1. — S. 12 scultore et pittore Zusatz von X, der sich zwar von selbst versteht (idem et ex aere signa fecit), aber doch für das Bemühen des Autors zu klassifiziren bezeichnend ist. — S. 14. Amicitiam P. PL. PS. OQ. B. — nach cod. Bamb. PD.: amicam. — S. 15 = PD. 35. 146. (*om.* A.) heraufgenommen von X, um Vater und Sohn beisammen zu haben. — S. 16. 17 = PD. 35. 141. (A: Nicearco für Nearchus XX; rel. *om.*). S. 16. Missverständniss von X nach P. PL. P: . . . Aratum uictorem cum trophaeo pſaltriam: Leon Sappho. Nicaearchus Venerem inter Gratias et Cupidinem. PL: Arato victore et vna pſaltria col tropheo. Leonte . . . . Sappho. Nicearcho. Uenere tralle gratie et Cupidine. Unter pſaltria versteht X uno che canta. Nach Landins Satzabtheilung musste X auf den Gedanken kommen, Nicearchus (Nearchus) sei ein Gemälde des Leon. Auch Venus mit dem Cupido unter den Grazien ist eine selbständige Interpretation von X, veranlasst durch Cupidinem. Zu lesen ist Cupidines.

Pag. 41. 1 cupido, — gratie, 1. 14. 17. 20. 25. 28. 31. , et 2 Pazia. Unter diesem Satz ein Trennungsstrich. 3. 11. 13. 14. 16. 24. 27. 30 Pittore 3 arte, 4 inventione, — Battaglia 5 Persj 6 e. Hinter *(mare)* ist ein Punkt ausgefallen — et 8 quello, 9 Ripa — Asino 11 , Pittore, 11. 13. 14. 16. 17. 19. 24. 27 Dipinse 11 vna 11. 17

Bottegha 12. 19. 27 vn 12 fuoco, S. 6 = hs. p. 31 b. 16 Giouane Neben S. 9 ein Kreuz am Rande. 18 Dea nemefi, 19 Pittore, 20 madre che 21 Oreste, — Anchora — troiana — in piu Istorie, *(del.)* auole *sup.* 22 Roma, — filippo, 23 cassandra — concordia 25 Pensa, — demetrio Re, — d'horeste, 26 cetra, 27 Discho, 28 clitenneftra, — Regno, 29 Re 32 fratello, Alle Endpunkte (excl. v. S. 4.) *vac.* — 6. 7. 9. 12. 19. 24. 26. 28. 31. 32. , *vac.*

S. 1.—15. = PD. 35. 142. (A. XX. 6—8 *om.*) S. 2. P: Nealces Venerem folers in arte ingeniofo operi fuperpinxit. Siquidem cet. PL. völlig unverständlich: . . . Uenere diligente nell arte fopra ingegnofa opera dipinfe. Daraus entstand der Satz bei X. Und man muss gestehen, dass X doch mit Rücksicht auf seine Mittel vielfach anerkennenswerthen Sinn in den verderbten Zusammenhang gebracht hat, wenn er auch das Richtige häufig verfehlt hat. Con ingegnosa inventione gehört zum Folgenden. — S. 4 male Versehen von X. — Oenas *om.* X. — S. 5. nach PL., dessen Uebersetzung den Anschein erwecken musste, als ob es sich um zwei verschiedene Werke des Philiscus handelt. Vielleicht wäre hinzuzufügen: et entrovi un fanciullo B. I. 469. II. 287 ist geneigt, den Maler und Bildhauer Philiskos für dieselbe Person zu halten (OQ. 2154. 2207 nicht.) *vid.* p. 34. 1. 2. X dachte wohl nicht an diesen Zusammenhang. — S. 8. P: Simus iuuenem requiefcentem officinam fullonis quinquatriis celebrantem. Das übersetzte Landin: Simo vn giouane ripofantefi et celebrante lofficina dun purgatore ne quinquatrii. Zu ändern wäre: 1) un giovane, che si riposava, 2) una bottega di purgatore, 3) un che celebra i giorni quinquatrii. — S. 10. Teodoro nach hs. P. PL. A; Theorus nach cod. Bamb. Voss. cet. P: Theodorus uero emungentem (so cod. Bamb. u. a.). PS. B. II 255. OQ. 1946 se inunguentem; PD. erumpentem. S. 13. aber nach P: . . . . delubro. Leontius Epicurum cogitantem. Demetrium regem Theon. *(sic.)* Oreftis infaniam cet. PL: Leontio dipinfe Lepicuro penfofo et Demetrio Re. Theone elfurore cet. Danach macht X Leontion, die Geliebte Epicurs, zum Maler (so auch PL. und A.) und Theon zu einem Porträtbild des vermeintlichen Malers Leontion. PL. hat hier wenigstens das Richtige. Theon *om.* A. S. 10—13 enthalten aber nur Werke des Theorus Theon, die B. l. c. für e i n e n Maler Theon zu halten geneigt ist. Dann hätte Plinius dasselbe Bild zweimal verschieden bezeichnet 1) Mord der Klytämnestra und des Aegisthos 2) Wahnsinn des Orestes. Das letztere ist aber erst die Folge des ersteren. Nach Plutarch de audiend. poet. 3. (OQ. 1947.) hat Theon die *Ὀρέστου μητροκτονίαν* dargestellt. B. l. c. meint, der Maler habe bereits das Heranstürmen der Furien, also insofern auch Orestis insaniam, gezeigt. — Zu lesen wäre

etwa: .... Concordia. Dipinse anchora Leontione, amante di Epicuro, pensosa et anchora Demetrio re. Theone (?) pittore dipinse il furore. cet. — S. 14. PL. übersetzt falsch P: . . . vn discobolo et Clitenneftra et pollinice (Paniscon *om.*) che adomanda el regno a Capareo. Auch A. *om.* Panifcum. X hat also das Richtige, höchst wahrscheinlich weil er direkt aus P. geschöpft hat. Um so merkwürdiger, dass dies scheinbar nur selten und höchst sporadisch geschah. Tauriskos aus Rhodos war vielleicht auch mit dem p. 33. 12—14 genannten Bildhauer identisch. X kam aber nicht auf diesen Gedanken. X schreibt Neclea wie PL. (P: Nealcae) ferner Egenita (PL. deginita). A. verwechselt Pasia mit Pausia. P: Egenitae fictoris daher sculptore PL. X. B. OQ. PS. — PD: pictoris nach cod. Bamb. — scultore gehört zu Egenita natürlich resp. zur Klammer.

Pag. 42. = hs. p. 32a. Die Seite beginnt Timomacho *(del.)* Alcunj pittorj etc. am Rande eine Hand, die auf diesen S. 1 weist. D. h. X las PD. (resp. PL. P.) 35. 145. weiter und stiess auf Aristides; den liess er fort, weil bereits behandelt; — auf Nicomachus desgleichen p. 28. 5 seq., obwohl er gerade die hier genannten Tyndariden ausgelassen hatte; endlich auf Timomachus und Apelles. Beim ersteren schwankte er noch, bis er sich von der Wiederholung überzeugt haben mochte (p. 37. 12 seq.) und das bereits niedergeschriebene Wort wieder kassirte. 1 dadirgli — vno — dischorso, 2. 3. 4. 6. 8 bis 10. 13. 15. 16. 17 Pittore 5 Pittore *sup.* 7 Dionysidorio colofonio 8 Re demetrio 10 ursprünglich hatte X Eraclide geschrieben, er setzte ein h davor: also hEraclide — macedonia 11 filomaco 13 , et S. 10 = hs. p. 32b. Es stand da: Xenone Pittore sicio *(del.)* sicionio sup. 22 dvna 23 comirabilj 24 figluolj, — daessere 25 Pittura, et scultura, degna daesser nominata, et ich liess das zweite degna da esser fort, weil Versehen von X. 29 , di nobile 30 Diogene *del.* Diogene 31 , nel. Alle Endpunkte (excl. v. S. 11) *vac.* — 2 bis 5. 13. 17. 20. 21. 27. 30. , *vac.*

S. 1—10 = PD. 35. 146. (*om.* A.) in tranfcurfu tamen dicendi (P); discorfo PL. X. Dieser dischorso sollte gleichsam die Maler beschliessen (die Malerinnen folgen aber noch), zusammen wohl mit dem über die Ignoti. Man darf als sicher annehmen, dass die definitive Redaktion ein weit verändertes Aussehen, was die Anordnung der hs. anlangt, gezeigt haben würde. Charakteristisch für X ist aber, wie erwähnt, die Neigung Gruppen zu bilden, der Uebersichtlichkeit halber, das scheinbar oder wirklich Zusammengehörige zu vereinen: wie X hier die pittorj non excellentifsimj beisammen lässt, so früher die, welche pittori et scultori in einer Person waren, die wirklichen wie die vermeintlichen Autoren von Philosophen-

bildern, die durch gleichmässige Tüchtigkeit, nicht durch besondere Werke hervorragenden Bildner, die Schüler der Hauptmeister bei ihren Schulhäuptern und dergl. mehr. Die Gesichtspunkte zu der Bildung dieser Kategorien gibt X theils die Vorlage, z. Theil stellt X sie selbst auf. Sie sind theils innerer und sachlicher Natur, theils äusserlich, durch den Zufall geboten. Auch in dieser Art, den bunten Stoff plastisch zu gliedern, zeigt sich prägnant der Florentiner. Freilich reichten zur Durchführung schliesslich die Lust oder die Geduld oder das Wissen oder die Zeit des Verfassers, vielleicht alle Momente zusammen, nicht aus, und das Gebotene ist verwirrter als die Vorlage, deren knappere und übersichtlichere Zusammenfassung doch ursprünglich beabsichtigt war. — non excellentiſsimj für non ignobiles (non ignobili PL.). Die Hochachtung der Renaissance vor der klassischen Ueberlieferung war unbegrenzt; selbst das Minderwerthige und Unbedeutende galt noch immer wenigstens als excellente. — Die vielfach verderbten Namen nach P. PL. Meostene Versehen von X. In der Liste fehlen die welche X bereits an anderer Stelle genannt hat. So Coroebus (p. 29. 3.), Nessus (p. 40. 15.) Mnaſitheo *om.* X. Statt Sirio ist besser zu lesen Siro. — S. 6 P: Mydon ſolus Philomachi ſtatuarii diſcipulus. (so PL.) Daraus entstand der Satz bei X. Und zwar mochte X das ihm unverständliche ſolus (ſolo) als einen Schreibfehler für scultore ansehen. Freilich auch aus dem Umstande, dass der Lehrer ſtatuarius genannt wurde, konnte X schliessen, dass der Schüler ebenfalls ein Bildhauer sein müsse. Dass dieser scultore mitten unter den pittorj non excellentiſsimj höchst aufſällig, etwa wie ein weisser Rabe, war, also ein Irrthum mindestens Landins, wenn nicht der lat. Quelle vorliegen musste, bemerkt der gläubige X nicht. Fi*l*omaco, Phi*l*omachus, sehr leicht für Phi(y)*r*omachus. Dass hier derselbe Künstler begegnete wie p. 36. 9. konnte X natürlich nicht wissen. (*vid.* Note zu p. 36. 9.). Es ist zu lesen (*Pyromachus*) — S. 7. Ich vermuthe, der Maler Mnasitimus hatte den oben erwähnten Aristocydes zum Vater und Lehrer, und beide sind zu trennen von den Erzbildnern Aristonidas und Mnasitimus, die in rhodischen Inschriften begegnen. (B. I 464 seq. II 287. OQ. 2025 seq. 2155.) — S. 11—13. = PD. 36. 37. 38. (PG. 250. A. XXXVI.). Dass der Laokoon 1506 entdeckt worden und im Belvedere zu sehen war, weiss entweder X nicht oder er vermied eine Bemerkung darüber zu machen. Daraus zu schliessen, X habe diese Stelle, also auch den ersten Theil der hs., vor 1506 verfasst, wäre verfehlt. Nur das scheint mir daraus hervorzugehen, dass der Verfasser Rom noch nicht gesehen oder sich um die Kunstwerke in der ewigen Stadt noch nicht gekümmert hat, dass also, wie aus anderem Zusammenhange ersichtlich wird, der Abschnitt

bis 1544 etwa niedergeschrieben worden ist. Adriani erwähnt den Standort des Laokoon. Mit S. 11 seq. setzt X p. 33. 9. fort. Die übrigen von Plinius genannten Bildhauer, welche die domos Caesarum mit Statuen schmückten, *om.* X. — S. 13. (A. XXXVII. PG. *om.* nennt aber 248. Cersatides Calaber) nach P. PL. cod. Voss. Ricc. cet; A: Cariatide. Zu lesen wäre etwa (mit Hilfe Landins): Diogene Atheniese scultore operò nel Panteo d'Agrippa. Tra le colonne di questo templo sono approvate come poche opere le sue Cariatidi oder fece le Cariatidi lequali sono stimate cet.

Pag. 43. S. 1 = hs. p. 33a. 1 Jvnio Pisciculo, — grecia, 2 , opero — fece — d'Auorio, 3 metello 4 marzio a 4. 6. *(2×)*. 9. 19. 23. 24 vna 4 volte 5 d'affricha, 6 Leone — Buca — Ruppe — Pantera 7. 19. 23. , et 9. 11. 23 marmo, 10 alatj che 10. 12 vn 12 li *(2×)*. 14 Pon *(del.)* Coponio, X wollte Pompeo schreiben. 15. Ich hätte Nationj schreiben können. 17 lacedemonia, 18 d'octauia, et 19, e 20 greco, zu S. 8. gehört die Randnote Domandarne, die beim Druck ausgefallen ist. S. 9. = hs. p. 33b. 22 aquesto 26 fischorgeuano, S. 11. Zinolo Rodiano } X hielt also den ersten für einen Rhodier. 29 Teodoro } la Berinto 31 , fu 32 efesia. Alle Endpunkte *vac.* — 3. 4. 25. , *vac.*

S. 1—10 = PD. 36. 39—43. (PG. 9. 10. *rel. om.;* A. XXXVII seq. aber 1—4. 6. *om.*) Arger Irrthum von X., der mehre Worte übersprungen hat und von dem Römischen Ritter J. Pisciculus das erzählt was Pasiteles betrifft. P: . . . Thefpiades . . . quarum unam amauit eques romanus Junius Pifciculus: ut tradit Varro. Ammiratur et Pafiteles: cet. — ne naualj delle fiere abgekürzte Wiedergabe von ne naualj doue erono le fiere (PL.) — per caueam intuens leonem caelaret (P) = PL: disegnando un leone elquale era rinchiufo vna panthera vsci dun altro luogo — disegnando X nach PL. für fingendo, abozzando (caelare). — buca also hat X P. eingesehen, weil er per caveam übersetzt, was PL. *om.*? — S. 5. freie Wiedergabe von PL: . . la fanno bere (cogerent) — gli calzano e focci. Archesilao wiederholt von X, ohne es zu bemerken *(vid.* p. 6. 8. p. 33. 8. 9. freilich unter anderem Namen — 13 nationj (P. PL.) — S. 8. PL: perche faura in greco fignifica lucertola et batracos ranocchio — Dies ein Zusatz von PL., der Griechisch verstand. Aus dem Umstande, dass X die Erklärung Landins verbotenus wiederholt, ferner dabei die Randnote Domandarne macht, geht zur Evidenz hervor, dass X des Griechischen nicht mächtig war (sonst hätte er ja nicht erst zu fragen nöthig gehabt). Es wäre interessant zu wissen, wer in Florenz für X das griechische Orakel war. — Ich hätte neben Sauro

(R. 20) (*saura*), und beide Worte klein schreiben sollen. — S. 9. PL: una quadriga e colui che batteua e cauagli; X daher co caualli — guidatore scheint aber dem lat. Original (cum agitatore) entnommen zu sein. — S. 11. 12 = PD. 36. 90, 95. (PG. A. *om.*) P: Zmilus et Rholus et Theodorus (cod. Voss. Ricc. cet.) — PL: Zinolo Rhodo cet (*vid.* p. 4. 2. p. 36. 6.) — S. 12 (P. PL.).

Pag. 44. 2 francia 3 prezo, 5. 7. 8. chera 5. 16. 21. 30. , et S. 3 = hs. p. 34a. 7. 10 di marmo *sup.* 8 ponto 10 ch'era *sup.* 11 martio 12 sole 13 malmag 15 Bronzo 16 Bjliotecha dagusto 18 Bellezza 19 La ftatua dj an den Rand vorgeschrieben. — di metallo *sup.* — capitolio 20 caruilio — fannitj, 22 vn — e — apiedj — p. 34. b. 35a. b. der hs. leer S. 8 = hs. p. 36a. 24 Donne 25 Pittura e 26 Micone, — Pittore *sup.* 26. 29. 30 Dipinse 27 Efeso, — Pitture 28 IRene — Pittore 29 eleusina — thera — vna Donna 32 vno. Alle Endpunkte *vac.* — 1. 5. 6. 7. 8 (2×) 10—12. 13 (2×). 15. 17. 21. 22. (2×). 24. 26 (2×). 28 (2×). 29 (2×). , *vac.*

S. 1. 2. = PD. 34. 45. 46. (PG. 252. A. XXXI.) pedum 400 in magno precio. P. PL. A. Die Höhe gibt Plinius nicht an, wohl aber den Preis: 400000 Sesterzien. — S. 2. centum X pedum longitudine (P. PS. B. I 603. O. II. 424); C XIX. OQ. 2273. U. 314; PD. CVI. — S. 3.—7. = PD. 34. 39—41 (A. XXXI.) S. 3: 150 talentj (P. PL.) S. 5. Wiederholung *vid.* p. 30. 13 seq. S. 7. e reliquiis limae (colle reliquie della lima PL.) X umschreibt den Ausdruck. — S. 8—11. = PD. 35. 147. (A. XX.) S. 9. Missverständniss von X. P: puellam quae eft eleufinae (*sic.*) ebenso PL. — citta d'isola Thera eigener Zusatz von X, der öfters seine geographischen Kenntnisse, wenn auch an unrechter Stelle meist (*vid.* le Gorgone isole!), anbrachte. Auf Thera gab es eine Stadt Eleusis. Das attische ist aber gemeint. A. schreibt una fanciulla nel tempio di Cerere in Attica. (*vid.* B. II. 299. OQ. 2153.). S. 10. 11. P: Calypfo . . . Theodorum. Alcifthene faltatorem. Daher die Malerin Alcistene, die einen Tänzer gemalt habe, in PL. X. A.* Der Tänzer Alkisthenes war aber ein Gemälde der Kalypso. X salta. PL: danza. hat X P. eingesehen?

Pag. 45. 1. 9. 12. 13, et S. 3 = hs. p. 36b. 4 , d'hercole 5 chera 8 Jano — , Re 10 iunone 11 vn — Bronzo 12 ferito che 13 , onde 17 Pose 20 da Apolline S. 10 = hs. p. 37a. 21 d'egitto, 24 d'octauia 25 magno 26 de oPtimj Endpunkte (excl. v. S. 3. und 7.) *vac.* — 1 (2×). 6 (2×). 7. 11. 14. 17. 19 (2×). 21—23. 26 (2×). 27. , *vac.*

S. 1. 2. = PD. 35. 147. Marzia nach PL. — P. (cod. Voss. Ricc.) dagegen: Lala cicizena perpetua uirgo. Martia. M. Varronis

iuuenta cet. Martia offenbar entstanden aus Marci Varronis; vielleicht Emendation eines Schreibers. Ich hätte *Laia* in die Klammer setzen sollen, aus welcher Form Lala am ehesten zu erklären wäre. — S. 3 = PD. 34. 93. (A. PG. *om.*) torva facie = austera (! nach PL.) — S. 4. 5. = PD. 34. 33. (*om.* PG. A.) — S. 6. 7. = PD. 34. 38. (*om.* PG. A.) — S. 8.—11. = PD. 36. 27. 28. (PG. A. *om.*) — S. 9. in templo Apollinis sosiani. (so PL.) X mochte aus PD. 13. 53 wissen, dass dieser Tempel sich in Rom befand. Das zeigt aber die genaue Kenntniss, welche X von Plinius hatte. — S. 11. nelle cose nicht etwa Versehen von X, der P. eingesehen und cose für curia gelesen hätte, sondern nach PL.: nelle opere d'Octauia. Es ist charakteristisch, wie X selbständig PL. zu wiederholen sucht. Er wählt häufig Synomina, interpretirt die Vorlage auf seine Weise, macht erklärende Zusätze zu einzelnen Worten, besonders zu Eigennamen von Orten und Personen (meist aus der Mythologie) und bringt Sinn in Stellen, welche bei PL. unverständlich waren. — S. 12 = PD. 7. 34. (*om.* PG. A.). Man muss gestehen, dass wenn auch die Zusammenstellung der Ignoti lückenhaft ist, sie dennoch geschickt gemacht ist und grosse Belesenheit verräth. Hierher hätte wohl auch p. 34. 10. hinkommen sollen. — hs. p. 37 b. leer; desgleichen fol. 38 bis fol. 42.

Parte Seconda.

Mit Rücksicht auf den sachlichen Commentar und um Wiederholungen zu vermeiden, habe ich die Abweichungen meines Textes von dem der hs. in formaler Beziehung gleich für mehre Seiten, bis ein passender Abschluss sich ergab, zusammengestellt.

Pag. 49. = hs. p. 43a. marie Wie in parte I begann X die Namen der Künstler von Çimabue an zu zählen, hörte aber mit nr. 4. (Giotto) auf. Ich liess die Numerirung fort. Neben Cimabue steht 1 am linken Rande der hs. Das p von pittore hat irrthümlich das Abbreviationszeichen für per. 3 , e , — ri *sup.* 4 e la bis simetria *sup.* — proportione da 5 gestj, 6 Grega, 8 et tral' — uede anchora *(del.)* Jn — vna nostra donna 9 intauola Jn santa maria nouella — nella chiesa di *sup.* Jn santa liess X trotz der Correktur unverändert. 10 derucellaj e 11. 18 santo spo 11 grande 12. 13 san 12. 13. 14 franco 12. 19 e 13 Intauola — vn 14 Ascesj — santo 14. 18 Dipinse 15 giotto 16 Im empolj — pieue opero an *(del.)* anchora *sup.* S. 9 = hs. p. 43b. Neben Gaddo Pittore steht 2 links am Rande. 18 In Et firenze Et *sup. et del.* 19 cristo che — piedj a dicepolj *(del.)*llj apostolj 1 *(2×)*. 3. 14. 20. , *vac.* — Endpunkte *vac.* — 6 , et

Pag. 50. R. 1 ist irrthümlich als S. 1 bezeichnet worden; demnach befinden sich auf dieser Seite nur 10 Sätze. — pitture cosj 2 Anchora — Agnolo ditaddeo 3 Andrea tafi Pittore links am Rande 3. — 4 gaddo 5 Jnfirenze — san — e *(è)* . . . fece Anacoluth. Will man eines der Verba bewahren, so wäre zu schreiben Et uedesi di fua mano: In Firenze . . . è resp. fece etc. 6 Cristo, 8 Giotto. Dipoi — links am Rande steht dabei Del Bocc: und eine Hand verweist des Nachdruckes halber darauf oder auf Giotto — lingegno 9 natura madre 10 , o , *(2×)* 11 dipignese che 12 molte uolte *sup.* 16. 24 vna 16 florentine S. 6 = hs. p. 44a. 17 non tanto fu dicepolo *del.* X. Ich restituirte aber diese Worte mit Rücksicht auf das Folgende, das sonst unverständlich sein würde. 18 Cjmabue, —

laquale steht rechts, das Folgende bis Aldinghierj. links am Rande als ein nachträglicher Zusatz von X. 18 dono — e *(sic.)* 20 coateneo und unterstrichen 21 modo suo *(del.)* dicepolo Di cimabue *(sup.)* diuenne, che 22 andando cimabue *(del.)* egli *(sup.)* uerso Bologna, et poco fuori *(del.)* discosto dalla essa *(del.)* da firenze alles in einem Zuge weitergeschrieben. 23 vna *sup.* — vn Putto, che quiuj *(del.)* suruna 24 Pecora disegnaua, Lis Marauigliandosi allora 25 domandó di *(del.)* chi era figluolo *(del.)* il padre *(sup.)* che trouó che di quiuj *(del.)* vn Aus den vielen Correkturen ersieht man, dass zwar X eine andere hs. der Commentarien Ghiberti's wie wir vor Augen hatte (wie ich noch an anderen Beispielen zeigen werde), dass dieselbe aber denselben unklaren resp. verletzten Text aufwies, wie diejenige aus dem Besitze des Cav. Cosimo Bartoli in der Nazionale zu Florenz *(vid.* V. F. III. p. 34. 5—9.). X suchte sich auf seine Weise zu helfen. 27 concedere, diche Der Satz che . . . pigliaſse ist unklar; das correspondirende Glied zu non che und anchora fehlt. X wollte wohl ausdrücken, dass Cimabue nicht bloss der Sohn, sondern auch das ganze Haus Bondone's mit allem, was darin war, zur Verfügung stände, unterliess das aber mit Rücksicht auf pouero contadino, carestia del uitto etc., ohne freilich die Periode dementsprechend abzuändern. 29 pigliaſse perche per se *(del.)* haueua d. h. ursprünglich stand da pigliaſse per se (id est Cimabue) per se *del.* X und schob dafür perche ein. — uitto, Alle Endpunkte (excl. von S. 1. 5. 7) *vac.* — 8. 10. 13. 15 (2×). 17. 23. 27 (2×). 28 (3×). 29. , *vac.* — 2. 14. , et.

Pag 51. 1 ne sapea come . . . figluoli Zusatz von X. Ursprünglich hiess es del uitto, et coſi lieto etc. X führte die Zeile über uitto bis fa weiter und schrieb den Rest von re an auf den linken Rand. 2 parendogli hauere *del.* dieselben Worte noch einmal, doch uncassirt *sup.* Offenbar wollte X fortfahren etwa parendogli hauere fatto gran oder buon profitto oder dergl. 3 menatolo, et teneua, et al tutto et inſegnollj, L'Arte; laquale etc. Aus et machte X il ; ua von teneua wie et al tutto *del.* also steht in der hs. il tene et inſegnollj tene wohl s. v. a. tenne (das Zeichen für n wäre ausgelassen) oder alterthümlich tenè s. v. a. tenette, woraus ja tenne geworden ist. Das Imperfektum (Pret.) ist hier durchaus erforderlich. Oder wollte X schreiben il tene*(ndo)* inſegnollj? dann wäre et nach tene überflüssig. Unzweifelhaft hätte X bei der Schlussredaktion diese stilistischen Härten und Versehen, die bei der Compilirung und Ausgleichung verschiedener Texte entstanden sind, entfernt.

6 , Larte — Pittura 7 quella ridusse in guisa†• et *(del.)* ringentilj† che dirsi puo *(del.)* che Die Zeichen bedeuten, dass X die Worte umgestellt wissen wollte, wie ich im Texte geschrieben habe. S. 4 = hs.

p. 44 b. 9 fregio, — frescho *sup.* Die Wahl des Wortes bleibt dem Leser überlassen. — musaicho, et di scultura anchora *del.* di scultura anchora *sup.* 10 hebbe 10. 27. 30. : *vac.* 11 Die Liste lautete ursprünglich:

1 —— 1 *(del.)* Taddeo di gaddeo, che *(del.)* alquale *(sup.)* doppo cet.
2 —— 3 *(del.)* Maso
4 —— 5 *(del.)* Pietro caualllino Romano
4 *(del.)* Giottino *(del.)*
3 —— 4 *(del.)* Bernardo
5 —— 6 *(del.)* Jacopo di casentino
2 *(del.)* Stefano padre di Giottino (das Ganze *del.)*
6 —— 7 *(del.)* Giottino figluolo di stefano
7 —— 8 *(del.)* e Buonamicho, cet.

20 opere, — Dimolti 21. 29 firenze 21 parte — vna 23 Dipinse *sup.* — Ursprünglich stand da: sala, Ritrasse cet. also Hauptsatz. X setzte doue vor und machte das Ganze zum Nebensatze. 24 Aldinghieri nella cappella del palazzo del podesta *del.;* dieselben Worte nochmals *sup.* — Ein Komma (,) möchte wohl zur Unterscheidung der Oertlichkeiten, die bei X fehlt, nöthig sein. 25 acanto allcominciare della *del.* 26 nell' 26. 30 dell 26. 31 podesta 28 santa maria maddalena 29 vno archo, 30 dellib° — ant° dice 32 comin und a capo all' altare unterstrichen. Unter der Randbemerkung steht: et a riscontro nel testo due el palagio *(dove è 'l)* della parte guelfa das Ganze *del.* und unvollendet. Endpunkte *vac.* — 5. 22., et — 4. 10. 12. 25 (3×)., *vac.*

Pag. 52. 1. 6. 12. 14. 21 vna 1. 15. 18. 19. 21 nostra donna 1 amezo — dalato, S. 1 = hs. p. 45 a. S. 1. 2 und Et in detta chiesa *del.* (mit leichten schrägen Strichen.) Was dafür gesagt werden sollte *om.* X. Am Rande daneben Anm. 1 und 2. Ich behielt die Worte bei, weil nothwendig für das Folgende. 2 maggiore — 3. 23 santa 3 croce dipin *(del.)* fece 7 baroncelli 8 apie 8. 13. 24. 30. 33 e 9 vno — anchora nella sagrestia *(del.)* nelli — fece et ne *sup.* et ne *del.* 11. 25. 26. 31 san 11. 31 franc° 12 pieta 13 diogni santj 15 nella chiefa de fratj humiliatj links am Rande vor Dipinse 17 furono, — era Morte aus r L gemacht also eLa *(è la)* 18 co li Apostolj, ; l *sup.* also colli; ferner col nfo signore *sup.* 19 Agnolj — Et — vnaltra 20 — et 21 e *sup.* 22 Putto 23 maria nouella — Dipinse = hs. p. 45 b. 25 vn 26 GiroL° 28. 30 nell 28. 30. 31 dant° 28. 33 dice — 28 nella badia — firenze 30 non 31 delll° : — ∜ 32 bardj 33 nelloriginale era ; Alle Endpunkte *om.* — 5. 7. 11. 12. 19. 22. 24., *vac.* — 3. 31., et.

Pag. 53. 1. 5. 14. 29 san 1. 4. 13 vna 1. 4. 23 vno 4 con-

dotta, 6 taddeo Gaddj di *sup.* Gaddj in Gaddo verändert 8 scultura, et fece di marmo fece *del.* disegno et sculpi *sup.* 10. 12 santa 10 maria del fiore. S. 5. mit kleinerer Schrift zwischen R. 10 und 12 nachträglich eingeschoben. 11 sto 12 minerua — vn 14 pietro — de |12| apostolj links am Rande. 15 mirabile *sup.* 15. 19 e 17. 22. 26. 31 Re 17 ruberto S. 10 = hs. p. 46a. 19 inchoronata, — chiara lapochalisse, ilche 20 Laiuto 21 firenze Im Original folgen auf S. 10 unmittelbar S. 15. 16, p. 54 S. 1—4. Danach p. 53 S. 11—14, p. 54 S. 5. Am Rande zu R. 21 wie R. 22 steht je ein † zum Zeichen, dass X die Geschichte von König Karl und Giotto mit dem übrigen über Neapel Gesagten vereint wünschte, was auch durchaus angemessen ist. X hat aber S. 11—14 leicht mit 3 schrägen Strichen durchstrichen (wie p. 52. S. 1. 2. 3. R. 4.); er pflegt sonst deutlicher zu kassiren. X war hier (wie p. 52 l. c.) also offenbar im Zweifel, ob er diese Anecdote beibehalten sollte oder nicht. Ich stellte sie an den von X bezeichneten Platz. 22 carlo 23 dipignessi, 23. 25 Asino 24 dell — interra *sup.* — vn' Füge im Texte den Apostroph zu un' — Basto 25 d'apetirlo, presento 27 fiurato, li — fuoj che 29 Ascesi — franc°, 31 dice nellb° dant~ dicesi — napoli Alle Endpunkte (excl. von S. 14) *vac.* — 30. , et — 5. 9 *(2×)*. 10. 15. 20 *(2×)*. 21. 22. 26 *(2×)*. 29. , *vac.*

Pag. 54. 1 Laonde 4 santa maria —. agnolj 5 riniera — padoua 5. 13. 14. 28 e 5. 13. 19. 22 vna 5 mondana, e nella *del.*, danach zu Beginn einer neuen R. e nella 6 Jnpadoua 9 Pitture S. 6 = hs. p. 46b. 10 Pittore — die Apposition *sup.* 11 Padre — Giottino, 12 santo spirito — historie, 14 fortuna, — tranfiuratione 16 Ne fratj predicatorj Ne *del.* nella chiesa de davor am Rande. — porta ua ist italienischer Sprachgebrauch; ich hätte *(che)* sparen können. 17 vn 17. 21 san 17 tomaso daquino 19 doue *(del.)* doue *(sup.)* — nellarcho 21 Ascesi — franc°, e *(del.)* di sua mano 23 dato, sare fatto *(del.)* sarebbe — tenuto assaj *(del.)* non S, 11 = hs. p. 47a. 25 fu Dicepolo di Giotto, unterstrichen wegen der Note 1. 26 per *(del.)* il primo — , et intauole dipinse assaj *(del.)* 28 nell. — dant° — lessere Alle Endpunkte (excl. von R. 1 S. 9. 10) *vac.* — 1. 6. 8. 10. 13. 15. 17 *(2×)*. 22. , *vac.*

Pag. 55. 1 firenze 1. 6. 24 santa 1. 4 feruj 1. 3. 4. 11. 20. 22 e 2. 24 vna 2 tauola, 3 fiure, ilche in uero *(del.)* laquale — ; *vac.* 4 e S. 2 links am Rande. 5. 7. 25 *(2×)*. 26 san 5 nicholo 7. 15. 25 vn 7 franc° 7. 21. 23 vno 8 a terra *sup.* — cadde cosa *(del.)* ilche condusſe *(del.)* fece *(sup.)* 10 Maestro 11 che e . . . ritti mit kleinen Lettern eingeflickter Nachtrag. 13 sagrestia fece *(del.)* dipinse 14. 20. 22 crifto 16 anchora nella merchatantia di firenze *(del.)* infirenze *(sup.)*

doue . . . merchatantia, 17 Piaza et doue solea — sopra *sup.* — Bancho, S. 8 = hs. p. 47b. 19 crucifisso 21 santo spº 22 Et 24 maria nouella 25 Girolamo, S. 13 = hs. p. 48a. 29 Pittore 30 Pittura, 1. 2. 4. 5. 6. 11. 13 Endpunkte *vac.* — 10 (2×). 29. , et — 3 (2×). 7. 9. 10. 11. 18. 21. 22 (2×). 23. 26. 30. , *vac.*

Pag. 56. 1, 15 firenze 1. 4 santo 1 agustino *del.* spº *sup.* 1. 5. 8. 12 vna 2. 23. , et 4 spº 5. 13 e 5 vn 6 nostra donna 8. 13. 28 santa 9. 16. 23. 24. 27 san 9 siluestro, 10 Palazzo del podestá 11 Duca — Lis co sua seguaci 12 fece 13 maria — fiore S. 7 = hs. p. 48b. 16 d'arno 18 cauallino — pittore *sup.* 19 maestro, opero assaj *(del.)* dipinse assaj et dj musaicho anchora; *(del.)* fece di musaicho che alcuno *(sup. et del.)* et la maniera cet. Dazu links am Rande e di musaicho . . . non ha lauorato *(del.)* meglio operato 21 grecha 22 in molti . . . altri *sup.* Nachtrag. — ; *vac.* 23 Piero, — fece di ſua mano *(del.)* 4 uangelistj, 23. 24 vno 24 grande, 26 trasteuere 27 grisogono 28 tranteuere — nella cappella maggre *sup.* 29 Musaicho ; Endpunkte (excl. S. 4) *vac.* — 2. 6. 8. 13. 18. 19. 24. , *vac.*

Pag. 57. 1 ſan 1 ſrancescho Dipinse S. 2 = hs. p. 49a. 2 san — di musaicho *sup.* — Et 5 Capitolo — Dipinto 6. 8 casentino — Pittore *sup.* — Dicepolo 7. 10 uecchio 7 Linea del *(del.)* di M~ criſtoſano 9 firenze — nostra donna hs. p. 49b. beginnt Buonamico Pittore per cognome detto Buffalmaccho fu dicepolo di Giotto, et excellente maestro molto piaceuole, et di buon tempo Das Ganze *del.* (Links am Rande daneben Et hauea l'arte che *non del.)* — Darunter: Buonamico Pittore per cognome detto Buffalmaccho fu non tanto dicepolo digiotto quanto dallaſua natura istessa gliera stato porto Das Ganze wieder *del.* Danach endlich S. 7 seq. Also stilistische Umänderungen, um den angemessenen Wortlaut zu finden. 11 Pittore 12 digiotto, 12. 15. 16 et 13. , et excellente mente quando con *(del.)* diligentia — vsaua *sup.* S. 9. Zwischen den Zeilen. 15 freschissima mente 16 tempo et dipinse inſieme *(del.)* usaua continuamente *(sup.* , continuamente *(del.)* domeſtichamente ./· links am Rande) con Bruno, 17 et Nello *sup.* — Pittorj, 18 sollazeuolj, ilquale *(del.)* e — calandrino 19 come Bene 20 Bocciaccio — cosj inbuonamico bis nellj altrj links am Rande 22 decamerone quando 23 e quando bis porcho *sup.* Nachtrag. 24 quondo 25 davilla e — niccholo 26 leuare — ma, 27 altrj ·/· 28 vedere il bocchaccio Endpunkte (excl. S. 1. 5.) *vac.* — 6 (2×). 11. 12. 24. 26 (2×). 27. , *vac.*

Pag. 58. S. 1 = hs. p. 50a. 1 ciesa 2 faenza 3 uino non molto buono — molto buono *del.* (non *om.* also X.) assaj cattiuo *sup.* 4 pensiero come 5. 14. , furono 5 Castaldo 8 Onde 12 cipolle, essj — pastj

13 uolgeuo X *om.* das Abbreviationszeichen für n 15 , iqualj poi 18 non place loro *(del.)* a tal *(del.)* queste *(sup.)* fiure 19 Lis nascondono S. 7 = hs. p. 50 b. 20 castaldo quel che uoleua *(del.)* la cagione 22 Lis a mutar 25 cornacchinj 27 links am Rande — Badia — settimo 27. 30 san 30 Ripa d'arno Endpunkte (excl. S. 7. 11) *vac.* — 2. 13 16 *(2×)*. 18. 19. 21. 26 *(2×)*. , *vac.* — 2. 9. 19. 22. 31. , et.

Pag. 59. S. 1 = hs. p. 51 a. 1. 18 Pittore 1 stefano 2 giotto, — fece 4. 14. 21 firenze 4 santo spo 5. 29 nostra donna 5 E 7 d'ogni santj — fece *sup.* 7. 8. 10. 17. 27. vn 7. 9. 10 *(2×)*. 12. 16 san 7 cristofano 8 porta, 8. 13. 27. 28 vna 8 anunziata 10 vno 11 Dimiano che 12 Nella chiesa (a chiesa *del.*) monasterio *sup.* also Nell bleibt übrig — rouinato nel 13 pieta — Bella. 14 campora, 15. 21. 25 santa 15 Dipinse 17 valdarno S. 10 = hs. p. 51 b. 18. , et 18. 22. , *vac,* 19 scultore, — e architetto *sup.* 21 maria 22 nouella — grillandaio, — cauo, 25 croce — dipinse Linferno *(del.)* et il paradiso et linferno, 27. pegnero — ; *vac.* — e in detta bis cappella links am Rande 29 fece — Marmo Endpunkte (excl. S. 6) *vac.*

Pag. 60. 1 orzanmichele , 1. 2 et 1. 5. 24 e 5 lassuntione 5. 28 nostra donna , 7 cappella 8. 19 santa 8 maria — seruj, S. 5 = hs. p. 52 a. 9 orchagna — Pittori 10 vno 12 cappe Flüchtigkeit für cappella — linferno — lordine 14 larchagna 15 compositionj mandatj infral *(del.)* Burchiello che li mando *(del.)*, che scrisse al X wollte schreiben: infra l'altrj al Burchiello Ich fügte Burchiello zu al. 17. 18 taddeo 17 gaddo — Pittore 19 firenze 20 vna 20 E *(2×)* 22 san — fossj Dipinse cristo 23 lazero 24 prato 25 Merchante, 26 unter ricchj circha ein Strich 28 dellbo danto 30 nell lbo — dianto — : *vac.* — Endpunkte (excl. S. 4) *vac.* — 2. 4. 5. 9. 11. 12 *(2×)*. 24. 28. , *vac.*

Pag. 61. S. 1 = hs. p. 52 b. 1 e 2 taddeo — ; : *vac.* 3 fienà, 5 gerardo *(sic)* ditto eingeschoben. — Lostarnina starninj 6 panichale — valdensa 7 tossichanj 8. 11. 13 santo 8 stefano 10 Pittore 11. 28 firenze 11 spo — larcho 14 carraia 15. 22 san S. 6 = hs. p. 53 a. 17 Lostarnina 18. 19. Zusatz links am Rande. '18 Et — uirtu che 19 Pittura 20 spigna 20. 23 francia 21 carmino — Dipinse 22 alla fiure 23 spagna 24 Palazo — parte guelfa 26 pisa 27 dellbo danto sono — mariano 28 gherardo — Et — dilli ignognj — Lis hanno 29 Lis dall' Aparita und buonfantj — dila *del.* 30 ghibellina Endpunkte (excl. S. 5. 9) *vac.* — 1. 4. 5. 6. 7. 8. 17 *(2×)*. 19. 22. 23. , *vac.*

Giovanni Cimabue R. 1 = LD. *vid. inf.* p. 119. 7; auch Billi p. 4. 1 ; 5. 2. — Fu circha il 1300 = Billi p. 4. 3. Die direkte Quelle für diese Zeitbestimmung vermag ich nicht anzugeben. Billi

(p. 1.) setzt Cimabue 1200 an — eine runde Zahl — und scheint die nächstfolgenden Künstler schematisch nach Generationen berechnet zu haben. Also: Cimabue — 1200; Giotto — 1230; Giottino, als vermeintlicher Sohn Giotto's, wäre 1260 anzusetzen; Taddeo Gaddi — 1290. So auch X *(vid inf.* p. 121. 1.) Woher also circha il (al) 1300? Aus V. 1. 2. stammt diese Jahreszahl nicht; dieselbe entnahm vielmehr V. 1. 2 dem Billi. So könnte man an eine spätere Randbemerkung, sei es Billi's, sei es irgend eines Postillators desselben, denken, welche X wie Strozzianus dann in den Text genommen hätten. Aber Billi (wie auch X) konnte auch in selbständiger Weise die Zeit Cimabue's nach LD. (Inferno XXI; auch Proemio: Sito, forma et misura dello 'nferno cet.) berechnen; denn LD. setzte auf Grund des Werkes von Antonio di Tuccio di Marabottino Manetti, seines Freundes und Zeitgenossen *(vid:* V F. IV Vorrede), die Höllenfahrt Dante's ad ann. 1300 an. Kombinirte damit Billi (X) die berühmte Stelle LD. Purg. XI vers 96 seq. Credette Cimabue cet., so mochte er durchaus angemessen zu 1300 als Zeit der Thätigkeit Cimabue's gelangen. Dass Cimabue a. 1300 bereits zu den Todten zählte, sagt Dante nicht; vielmehr folgt eher aus „ſiche la fama di colui obſcura", dass der Maler noch am Leben war. V 1. 2. setzte freilich nach Billi flüchtig: Mori nel Mccc, wohl mit Rücksicht auf Credette Cimabue (Preteritum) im Gegensatze zu ed ora ha (Präsens). Auf welche Weise allerdings V. 1 zu 1240 als Geburtsjahr des Künstlers gekommen ist oder was dasselbe ist zu 60 Lebensjahren, wissen wir nicht. Billi — Ghiberti schweigen davon. Die neuere Kunstgeschichte pflegt 1240 als Geburtsjahr zu acceptiren, da Vasari's Angabe scheinbar nichts im Wege steht. Allem Anscheine aber nach ist dieses Jahr von V. willkürlich gewählt worden. Was den wirklichen Namen Cimabue's anlangt, so stimme ich Strzygowsky's Ausführungen (Cimabue und Rom p. 132 seq.) zu, freilich soweit nicht das von ihm aufgefundene Fragment (Cod. Cappon. Nr. 169, nicht 231 wie Strzygowsky druckt), ein werthloses Excerpt des 17. Jahrhs. aus V 2. (freundliche Mittheilung Dr. Chr. Hülsens in Rom) in Frage kommt. Cimabue hiess Cenni di Pepo und war aus dem Kirchspiele St. Ambrogio zu Florenz. — e nellj ſua tempi . . . ueneratione wohl eigener Flicksatz von X, vielleicht mit Hilfe Ghiberti's (V F. III p. 34. 10) oder direkter noch aus Landin (X. p. 119. 7.) — S. 2 bis geſtj = LD. l. c.; Billi p. 4. 2; p. 5. 3; der Rest Ghib. l. c. X kopirte wohl zunächst Landin, fügte aber seiner Weise zu arbeiten gemäss Ghib., der mit Tenea la maniera Greca etwas Neues zu sagen schien, unmittelbar an. Dabei bemerkte unser Autor nicht den Widerspruch, in den er gerieth, wenn er in einem Athem die maniera Greca und die Natürlichkeit und Gesetzmässigkeit in der Form, die Leben-

digkeit und Mannigfaltigkeit in Ausdruck und Bewegung bei Cimabue hervorhob. Freilich ist zu bemerken, dass die gebrauchten Wendungen bereits zu dem ständigen Repertoire kunsthistorischer Fachausdrücke gehörten, X damit also gedankenloser operiren konnte (*vid.* z. B. p. 14. 5 etc.). Der Satz bei Landin (p. 119 l. c.), von Billi l. c. reproducirt, entstand vermuthlich zu einem kleinen Theile aus Filippo Villani, in der Hauptsache nach Ghib. Aber Landin schrieb, wohl aus Versehen, Cimabue die Eigenschaften zu, die Ghib. mit vollem Rechte Giotto gab: Aus Areco larte naturale ella gentileza con essa, non uscendo delle misure. (Ghib. III. 4) wurden z. B. bei Landin e lineamentj naturali et la uera proportione (die ſimetria ist Interlinearzusatz des gelehrten Pliniusübersetzers). So besass Landin für Giotto's Kunst keine rechten Epitheta mehr; daher nur die allgemeinen Lobeserhebungen. Landin mochte zu dieser Vorwegnahme einmal durch die kurzen, oft epigrammatisch zugespitzten Sätze Ghiberti's veranlasst worden sein, die in der hs. ohne graphische Gliederung aneinandergereiht, ihn das richtige Subjekt vergessen liessen, sodann aber durch Villani's l'antica pittura, e dal naturale già quasi smarrita e vagante (Cimabue).... rivocò. Als das Gegentheil von smarrire e vagare und die Folge von rivocare erschienen Landin eben die naturalezza nei lineamenti etc. — S. 3. Dass Giotto Cimabue's Schüler war, sagt freilich Dante nicht. Immerhin legten Dante's Verse diesen Schluss nahe, und Giotto galt und gilt seitdem als Cimabue's Schüler. X bedurfte also für seine Angabe keiner besonderen Quelle, auch boten ihm Ghib. und Billi das Nöthige. Woher weiss aber X, dass Gaddo Gaddi Cimabue's Genosse war? Weder Billi, der über G. Gaddi sehr schlecht unterrichtet war (p. 10. p. 11.), noch Ghib., der diesen Künstler überhaupt nicht gekannt resp. der Erwähnung für werth gehalten zu haben scheint, kommt hier in Betracht. Wie X berichtet V 1. fast mit gleichen, die behagliche Breite seiner Erzählung unterbrechenden Worten: Ebbe coſtui per conpagnio et amico Gaddo Gaddi ilquale atteſe alla pittura con Andrea Taſſi domeſtico ſuo. So könnte (mit Rücksicht auf p. 109. Note 1) Vasari Vorlage für X gewesen sein; allein dann hätte letzterer auch Tafi erwähnt. Die umgekehrte Annahme, der Wickhoff folgt, wonach V 1. aus X geschöpft haben soll, trifft, wie ich noch zeigen werde, nicht zu. So bleibt nur die Vermuthung übrig, dass X wie V 1. eine gemeinsame, uns (noch) unbekannte Quelle hier benutzt haben. — S. 4—8 = Billi p. 4. 4. 5; p. 5. 5. 6. Soweit wir wissen, bietet also Billi die erste Aufzählung der Werke Cimabue's, freilich ohne Ordnung, ohne Vollständigkeit und so dass er zweimal dasselbe, ohne es zu merken, nennt. (S. 4. resp. 5.). Doch mag letzteres auf einem Versehen der Abschreiber

(Strozzianus, Petrei) resp. der beiden Kopien zu Grunde liegenden Handschrift (Handschriften?) beruhen. X wie V 1. hatten in dieser Beziehung eine bessere Vorlage, welche von einem einzigen Tafelbilde Cimabue's in Pisa, dem des hl. Francesco Scalzo, erzählte. Woher Billi's Kenntniss stammt, ist bis jetzt nicht zu sagen. Aus Ghib. keinesfalles. Auf die Lokaltradition von Florenz verweisen, möchte nicht angehen. Was wusste diese von Cimabue's Arbeiten ausserhalb von Florenz? Im Allgemeinen war „Billi's Buch" ganz in der Weise Ghiberti's und X' gearbeitet; d. h. es bot eine kurze Aufzählung der Werke nebst einer knappen Charakteristik der Künstler. — Hinsichtlich der Rucellaimadonna Cimabue's, welche in Florenz allgemein bekannt war, erweitert X die Angaben Billi's resp. des Strozzianus (Petrei hat Vasari bereits benutzt). Hier eine Lücke in Billi (p. 4. R. 11.) annehmen (so von Fabriczy), ist keineswegs sicher. Dass S. 4 bei X aus Alb. F. stamme, kann ich ebensowenig zugeben, wie dass die Madonna Rucellai ein Werk Duccio's da Siena sei (Wickhoff). X hat, wie eine systematische Vergleichung lehrt, den Guida di Firenze (Alb.), der übrigens nicht die Wichtigkeit besitzt, die ihm von der neueren Kunstwissenschaft zugelegt zu werden scheint, überhaupt nicht gekannt, sicher nicht zu seiner Arbeit benutzt. Ferner die Vergleichung der Madonna Rucellai mit der berühmten Majestät Duccio's erweist so viele stilistische Unterschiede, dass es unmöglich ist, einen und denselben Maler für beide Werke anzunehmen. Richtig ist, was allerdings schon bekannt war, dass Cimabue nicht der Reformator italiänischer Kunst oder der Urheber eines neuen, des sog. florentinischen Stiles in Toskana gewesen sei, wie die Lokaltradition von Florenz glauben machen möchte; ferner dass Cimabue wie Duccio aus gemeinsamer Grundlage heraus sich entwickelt haben: Sie setzen beide die maniera Greca voraus, die allmächtig in der Malerei Italiens bisher herrschte, und deren letzte bedeutendere Vertreter sie gewesen sind. Dieser byzantinische Stil erhielt und entwickelte sich ungestörter in der sienesischen Kunst, während er in Florenz durch Giotto's Eingreifen mit einem Schlage verlassen wurde. — Die Bezeichnung „Rucellaimadonna" ist ungenau. Weder Vas. noch X noch die früheren Quellenschriftsteller nennen das Bild so. X gibt als Standort der Tafel an: Neben der Kappelle der Familie Rucellai; ob rechts oder links von ihr, ist nicht gesagt. Genauer sagt V 1: laquale e posta in alto fra la cappella de' Rucellai, et de' Bardi da Vernia d. h. links von der Rucellaikappelle. (So auch V 2.) Das Tafelgemälde, welches, wenn von Cimabue's Hand, in die letzten Jahre dieses Meisters fallen muss und bei aller Abhängigkeit von der älteren Manier schon vielfach gothische Motive (z. B. in Faltengebung und Beiwerk) zeigt, muss also nach 1568 an den heutigen Standort

gebracht worden sein. Zur Zeit Fineschi's war die Translokation schon geschehen. Sans. I p. 254 hätte sich ein Verdienst erworben, wenn er statt des Wiederabdruckes der überflüssigen Note 3 die Geschichte des Bildes mit Hilfe von Dokumenten illustrirt hätte. Mit der Familie der Rucellai hat dasselbe nichts zu thun gehabt. Alb. F. (p. 13) sagt: In decta chiesa è una tavola grandissima per mano di Cimabove, allato al bello Crucifixo di Philippo Brunel. Also etwas ungenauer, da dieses Crucifix zur Zeit Alb. F.', Vas.', X'-Billi's zwischen der Bardi- und der von Filippino Lippi ausgemalten Strozzikappelle stand (zur Zeit Fineschi's wie noch heute in der Gondikappelle jenseits des Chores). Aus Alb. F.' Wortlaut folgt also, dass X ihn nicht benutzt hat; und etwa anzunehmen, X habe mit Alb. F. in der Hand sich gar in Sta. Maria Novella das Bild angesehen und beschrieben, widerspricht den Gepflogenheiten dieses Autors, dessen Arbeit, so wie sie jetzt vorliegt, eine rein litterarische gewesen ist. D. h. X kompilirte in seinem Studio, im allgemeinen geschickt, die einzelnen schriftlichen Quellen, die ihm zu Gebote standen, und suchte deren Wortlaut miteinander ins Einvernehmen zu setzen, wenn es nicht durch Ineinanderarbeiten ging, so doch durch Nebeneinanderstellung der Texte oder durch Randbemerkungen, in denen er seine kritischen Bedenken äusserte. Ich werde dafür noch Beispiele beibringen. Lebendige Anschauung der Kunstwerke fehlte ihm. Wohl kannte er Florenz und seine Kunstschätze, aber so wie jeder Gebildete der Stadt, und doch wieder nicht so eingehend, um nicht schwere Irrthümer zu begehen (*vid.* z. B. p. 53. 3. 4; 54. 6—10; 91. 1—4 cet.). Vom Eigenen hat X wenig hinzugethan, meist da wo er Zeitgenosse war. Auf eine genaue Beschreibung und Analyse der Werkè, Dinge die den Werth der Vite Vasari's wenn auch noch nicht der ersten Ausgabe, die vielfach mit X' hs. gleichen Charakter zeigt, so doch der zweiten, verbürgen, liess er sich nicht oder noch nicht ein. Zunächst kam es X auf die schriftliche Fixirung und Sichtung des Stoffes an; die genauere Ausführung und Kritik waren wohl für später beabsichtigt (einige Noten z. B. p. 66. 72. 99. 100 cet. lassen darauf schliessen), doch kam es nicht dazu. Ob Billi die Fresken in Sto Spirito noch vor dem Brande der Kirche a. 1497 gesehen hat, möchten seine vagen Ausdrücke hinsichtlich ihres Inhaltes, ihrer örtlichen Anordnung und Beschaffenheit bezweifeln lassen; und wäre es auch der Fall gewesen, so bleibt ungewiss, ja unwahrscheinlich, ob dieser Autor im Stande war, die verschiedenen Hände in diesen Arbeiten richtig zu scheiden. Speziell Cimabue mag er zugewiesen haben, was ihm als in maniera Greca gemalt erschien. Zur Zeit von Alb. F. X. und Vas. existirten aber diese Bilder nicht mehr. Darum reproducirte X den Billi mit formalen Modificationen

(für storiette — historie non molto grandi). V 1.' ausführlichere Erwähnung: et in Santo Spirito di Fiorenza nel chioſtro; doue e dipinta alla Greca da altri maeſtri tutta la banda di verſo la. chieſa; et oue ſono medeſimamente lauorati di ſua mano tre archetti fra quegli, dentroui ſtorie della vita di CHRISTO. — (V 2. dipinſe nel chioſtro di S. Spirito, doue è dipinto alla greca da altri maeſtri, tutta la banda di verſo la Chieſa, tre Archetti di ſua mano, della vita di CHRISTO, et certo con molto diſegno) — möchte kaum einer anderen Quelle entnommen sein. Das Ganze erweist sich vielmehr als Flickarbeit: Man vergleiche die tre archetti und die ſtorie della vita di Chriſto hier und in der Vita des Stefano Fiorentino (*vid.* p. 54. 7; 91. 3; Ghib. V. 2—6). Daher wie aus den Vite Taddeo's Gaddi, Maso's, Giottino's etc. konnte sich Vas. (im Anschlusse an Billi p. 8. 1. 12; p. 10. 7;) auch die Theilnahme anderer Meister kombiniren. Dass deren Fresken in byzantinischer Manier gearbeitet waren, mochte Vas. aus der Quelle wissen, die ihm allein von der Thätigkeit der maestri Greci in Florenz erzählte. Die Notiz in dem Proemio delle Vite (V 1. I p. 123; V 2. I p. 80), eine Wiederholung derjenigen in der Vita Cimabue's, kann selbstständigen Werth nicht beanspruchen. Die Arbeiten Cimabue's in Pisa, Assisi und Empoli kannte V 1. nur aus Billi, daher wieder die relative Kürze in der Angabe des Thatsächlichen, die unter den allgemeinen Redensarten und der scheinbar genauen Motivirung des Zusammenhanges nur um so prägnanter zu Tage tritt. Und diese Beobachtung ist überhaupt bei Vasari zu machen: Die Anleihen bei dem libro des Antonio Billi lassen sich theils durch ihre eigenartige Fassung, die Vasari nicht vollständig mit seiner Sprache auszugleichen gelang, theils durch ihre Aufeinanderfolge, endlich mit Hilfe von X sowie der erhaltenen Kopien Billi's in V 1. (weniger in V 2) noch in vielen Fällen erkennen. Was Vasari ausser dem Entlehnten noch bietet, mag ihm allein angehören oder doch Quellen, über deren Existenz und Natur wir (noch?) nichts wissen: Also die angeblichen Arbeiten Cimabue's in Sta. Cecilia, Sta. Croce, das Verhältniss des Malers zu Arnolfo (den X-Billi überhaupt nicht gekannt zu haben scheinen) und zu dem Neubau von St. Maria del Fiore etc. (Von letzterem wusste V 1. wohl nur aus der bekannten Inschrift und aus den Geschichtsschreibern von Florenz z. B. aus Villani, Marchionne etc.). — V 1. 2. wie X führen Cimabue's Werke in verschiedener Reihenfolge auf. Also kann X' Text nicht die Vorlage des letzteren gewesen sein. X wie V 1. (2.) benutzten eben eine gemeinsame Quelle, Billi, deren ursprüngliche Anordnung der letztere mehr beibehalten hat, während X seiner Gewohnheit gemäss Ordnung in da bunte Durcheinander bringt: Erst das Allgemeine über die Person und

Kunst des Meisters (so auch Vas.), darauf die Werke in Florenz, dann die ausserhalb der Stadt. Vasari ist mit Billi genau so wie Adriani mit Plinius verfahren. Aber X hielt sich an den Text der Quelle wieder enger, während V. 1. 2 ihm freier gegenüberstand. — Ueber Cimabue's Arbeiten in Assisi *vid.* meinen Aufsatz im Jahrbuch f. Kgl. Preuss. Kunstsammł. VI p. 115 seq. (*vid.* auch *inf.* Giotto).

Gaddo Gaddi und **Andrea Tafi.** S. 9 Wiederholung von S. 3. Die Quelle für S. 10 vermag ich nicht anzugeben (Billi, der über G. Gaddi nichts wusste, wie V 1. 2. *vac*). — S. 11 = Billi p. 10. 4. 5; p. 11. 3. 4. — Die Vita dieses Künstlers in V 1. deckt sich in keinem Punkte mit der Erzählung von X resp. von Billi, die er also hier nicht vor Augen gehabt haben kann resp. verschmäht hat, vielleicht weil er über bessere Nachrichten verfügte. Möglich dass Vas. die Gaddi'sche Familientradition bringt. Aber V 2. nennt vn libretto antico, delquale (dal Sans. falsch) ho tratto queſte poche coſe, che di Gaddo Gaddi ſi ſono raccontate, in dem besonders auch von der Erbauung von Sta Maria Novella die Rede gewesen sei. Und bestimmter danach: Delle quali tutte coſe, e molte altre ſi ragiona in vna cronaca dell' edificazione di detta chieſa, laquale è appreſſo i padri di Santa Maria Nouella. So hätten wir also in diesem „alten" (?), jetzt anscheinend verlorenen „Büchlein" die Gaddo Gaddi betreffende Quelle? Ihr hätte Vasari auch die für uns bisher uncontrollirbaren Nachrichten über die maeſtri Greci, die in Sta Maria Novella ja gerade gearbeitet haben sollen, entnommen? Doch nicht ganz. Vasari nennt dieses libretto nur in der Ausgabe von 1568. Im Jahre 1549/50 hatte er es also noch nicht gekannt. Der Einwand, die Nichterwähnung einer Quelle (dieses Büchleins) in der ersten Ausgabe schliesse die Kenntniss und Benutzung derselben noch nicht aus, ist hinfällig, weil der Text von V 1. und V 2. in diesem Falle zu grosse Unterschiede aufweist, Vasari auch 1550 die Sta. Maria Novella betreffenden Nachrichten gebracht haben würde. Nur die Erweiterungen und Zusätze in V 2. können m. E. aus dem libretto stammen, das V 1. 2. Gemeinsame nicht. Erweiterungen, auch äusserlich als solche kenntlich, sind nun hauptsächlich die Arbeiten Gaddo's in Rom, Arezzo, Pisa, die Baugeschichte von Sta Maria Novella etc. (etwa von Sans. I. p. 347 an). Uebereinstimmend in beiden Ausgaben erzählt dagegen Vas., dass auf Gaddo Gaddi Mosaiken in St. Giovanni Battista und in Sta Maria del Fiore zurückgingen, dass der Künstler ein Freund Tafi's gewesen sei. Dies letztere stand also nicht in dem libretto, auch nicht in Billi — X; die Quelle dafür bleibt demgemäss unbekannt. Jenes libretto antico war also eine Klosterchronik von Sta Maria Novella, Ricordi oder Memoiren, etwa im Stile der bekannten von Bonaini (nicht ohne

Fehler) publicirten Chronik des Domenikanerkonventes von Sta Caterina zu Pisa. Die Klöster hatten ihre Aufzeichnungen. Und es ist vielleicht Hoffnung vorhanden, dass bei Nachforschungen in dem archivio di Sta Maria Novella (jetzt wohl im Staatsarchive zu Florenz) das Origina noch gefunden werde. Eine genauere Analyse zeigt aber, welch ausgedehntes und verschiedenartiges, aber auch verschiedenwerthiges Quellenmaterial Vasari's Biographien zu Grunde liegt. Die von V 1. 2. Gaddo Gaddi zugeschriebenen Mosaikarbeiten haben mit diesem Künstler nichts zu thun. Die Krönung der Jungfrau in Sta Maria del Fiore ist ein trecentistisches Werk, das nach dem Tode Gaddo's entstanden sein muss, als nämlich die Frontmauer der Kirche das Hauptportal überragte, also nach Giotto. Ueber Gaddo Gaddi *vid.* meinen Aufsatz Jahrb. f. Kgl. Preuss. Kunsts. l. c. p. 137 seq.

Auch bei der Vita Andrea's Tafi kann V 1. nicht X vor Augen gehabt haben. Billi weiss von Tafi nichts; Petrei (p. 3) reproducirt Vas., der aus Verlegenheit, besonders in V 2., über alles Mögliche, nur nicht über Andrea Tafi redet. X benutzte also ausser Billi und Ghib. noch andere Quellen. Man bemerke auch die verschiedene Reihenfolge beider Künstler bei X und V 1. 2. — Gaddo Gaddi wie Andrea Tafi *om.* Alb. F.

Giotto di Bondone. Sans. I. pag. 370 erklärt ‚col Manni' den Namen Giotto's für eine Abkürzung aus Angelotto, ‚col Cinelli' aber nicht für eine Verkürzung, vielmehr für einen wirklichen Personennamen. — Nun Giotto ist ohne Zweifel aus Ambrogiotto entstanden. — S. 4. 5. fast verbotenus aus dem Decameron VI Giornata Novella V. — X schrieb diesen Passus unter Benutzung des freien Raumes an das Ende von p. 43b der hs. mit kleinerer Schrift. Ursprünglich begann die Vita mit S. 6. — S. 4 wie S. 6 fangen mit den gleichen Worten an. Offenbar erschien das Citat aus Boccaccio X für den Anfang angemessener; es charakterisirt nämlich den Künstler im allgemeinen, während S. 6 bereits von seinem Schülerverhältnisse handelt. X mag also folgendermassen verfahren sein: Zuerst S. 6; davor setzte er den Passus aus Bocc., den er passend mit denselben Worten einleitete, vergass aber das ursprüngliche Giotto dipoi seguito auszustreichen. Das Citat ist für X' Art, die Quellen zu benutzen, charakteristisch. Nicht anders hat X den PL., Eusebius, Ghiberti, Billi etc. excerpirt. Im allgemeinen hält er sich verbotenus an die Vorlage, doch in durchaus selbstständiger Weise, hier abbrechend, um dort wieder anzuknüpfen, an anderer Stelle wieder umschreibend, um einen Gedanken noch klarer auszudrücken. Zu umfangreiches Beiwerk, Beschreibungen u. dergl. liebt er nicht. Auf das Wesentliche eines Faktums, einer Charakteristik,

auf die Pointe einer Erzählung, auf knappe Aufzählung geht er aus. Den Vorlagen steht er meist gläubig gegenüber, Kritik wendet er kaum an. Sein Hauptverdienst besteht demgemäss in der Sammlung und meist (besonders parte II) sachgemässen Anordnung eines zerstreuten Stoffes, den er mit möglichster Objectivität zu reproduciren bemüht war, darin dass er nach Ghib., soweit wir wissen, die erste zusammenhängende Geschichte der italiänischen Kunst geschrieben hat. — S. 6 wohl eigenthümliche Wiedergabe von Wendungen Ghiberti's, z. B. la quale ... dono (R. 18. 19) = Ghib. III 6. — S. 7 = Billi (p. 4. 7. p. 5. 10) und LD. p. 119. 8); letzterer nach Filippo Villani's (l. c. p. 47.) contemporaneo suo Dante Alighieri. Aber X hat Billi's fu suo discepolo (suo dh. Cimabue's) fälschlich auf Dante wohl mit Rücksicht auf p. 53. 10 bezogen. V 1. richtig nach Billi coetaneo et amico di Giotto. — S. 8 leitet wieder zu Ghib. l. c. II über, dem das Folgende bis p. 51. 1. 2 entnommen ist, doch unter Abweichungen: X mildert etwas die knappe Weise Ghiberti's, erzählt mehr im Novellentone. Z. B. per caso andando (X) für in su passando (Ghib.) — poco discosto für allato — un putto für il fanciullo — perche haueua gran carestia ... figluoli für das einfache pouerissimo (Ghib.) — laquale esso Giotto ... possedesse, dem Sinne nach aus Ghib., der Form nach vielleicht selbstständiger Zusatz von X. — P. 51. S. 3 etwa = Ghib. II. 10; III. 5; auch F. Vill. — ritrouó, ringentilj e ridusse, rende perfetta etwa in Folge von prefetto et absoluto (LD. 119. 9 Billi) oder arrecho larte nuoua, peritissimo in tutta larte, di tanta doctrina und ähnliches bei Ghib. — V. 1. 2. ist noch breiter. Auch ihm standen keine anderen Quellen zu Gebote als die von X. Aber Vas. erweitert diese mit Hilfe der eigenen Phantasie. Er denkt sich lebendig in die Situation hinein und malt sie in allen Einzelheiten nach Art der italiänischen Novellisten aus. Z. B. dass Giotto der grösste Künstler im Zeitalter Dante's war, stand allgemein fest. Dante sagte es ja selbst. Ein solcher Mann musste auch an Charakter, Bildung und Lebensart über seine Umgebung hinausragen. War dies zwar auch nicht immer als selbstverständlich vorauszusetzen — man weiss ja, welch' bedenkliche Lücken in dieser Beziehung z. B. Rembrandt aufwies — so konnte dies Vas. doch ohne Weiteres unter Berufung auf die Florentiner Novellisten (Boccaccio, Sacchetti) in diesem Falle behaupten. (Demgemäss die Einleitung der Vita Giotto's bei Vas. und passim.) — Von Giotto's Vater wusste die Tradition nichts anders zu berichten, als dass er ‚poverissimo' war. Das genügte Vas. aber nicht. Der Vater Giotto's durfte kein armer Schlucker sein. So erhielt Bondone durch Vasari's Freigebigkeit ein podere und eine Fülle epitheta ornantia über die Vortrefflichkeit seines Charakters, Rufes, Geistes etc. (valente nell' arte della Agricoltura etc.!) Dass Bon-

done ein „lauoratore di terra" sein musste, schloss V 1. aus der villa di Vespigniano. Nach der Vererbungsthorie potenziren sich die Eigenschaften der Eltern in den Kindern. Daher zeigte Giotto als Kind schon „bonifsimi coftumi, vna certa viuacità e prontezza dingenio ftraordinario" etc. Eine rechtschaffene Biographie musste aber auch von der Jugendzeit des Helden zu berichten wissen. Also kehrte Giotto schon „ad vna età puerile" seine bedeutenden Anlagen hervor, die den alten Bondone wie auch „i parenti e tutti coloro che nella villa et fuori lo conofceuano" in Erstaunen setzten. Dass Giotto die Herden hütete, erzählte die Tradition. Aber es mochte Vas. nicht anständig genug erscheinen, Giotto seinen Lesern als Schafhirten des Dorfes vorzuführen. So gab er ihm die pecore des Vaters in Obhut. Hütete aber Giotto die Schafe, so konnte er das mit Rücksicht auf seine Kunst und Bildung, für deren Erwerb der Junge doch auch noch Zeit übrig behalten musste, nur als Kind gethan haben; zu dem ergab Ghiberti fanciullo, putto. Und da die Novelle möglichst präcise Angaben verlangt, so liess V 1. Giotto 10 Jahre alt sein. Dass der Künstlernatur Giotto's eine solche Beschäftigung nicht zusagen konnte, war V 1. wieder selbstverständlich. So liess er den Jungen (wie die Quellen) nebenher auf Steine und in den Sand zeichnen. Dass dabei mit spitzen und eckigen Steinen nichts anzufangen war, leuchtet ein; also kam V 1. zur „laftra piana et pulita" und zum „faffo vn poco apuntato". Modell standen dabei (nach den Quellen) die „pecore". — Ich setze die Analyse nicht weiter fort. Das Gesagte genügt, um die Entstehung und den Werth der Erzählung von V 1. zu illustriren. V 2. fühlte auch selbst das Bedenkliche derselben. Er verkürzte sie 1568; zur gänzlichen Aufgabe derselben konnte er aber sich nicht entschliessen. Dass er zu dieser Schilderung den Text von X nicht benutzt haben kann, ist klar. — p. 51. S. 4 = Ghib. III. 7; S. 5 (R. 10.) = Ghib. IV 19. 20. — Ueber die ursprüngliche Anordnung der Nachfolger Giotto's und über die Correkturen *vid. sup.* p. 199. Wie das Msc. zeigt, war sich X nicht klar über die Reihenfolge der Schüler. Landin (p. 119. 9 bis 14) bot nichts Brauchbares. Dieser nannte nach Fil. Vill. l. c. nur Maso, Stefano, Taddeo Gaddi; und als die Quelle versagte, liess er das Quattrocento folgen, in welchem er besser Bescheid wusste. Nach F. Villani hat Landin auch die Navicella, offenbar Giotto's berühmtestes Werk im Trecento in Rom, angeführt; ferner den Satz della diciplina di Giotto come del caual Troiano uscirono cet. analog Villani's da questo laudabile uomo, come da sincero e abbondantissimo fonte, uscirono chiarissimi riuoli di pittura, nur dass der Vergleich in einer dem gelehrten Humanisten genehmeren und geläufigeren Umbildung (nach Vergil) wiederkehrt

(nach LD. Billi p. 6. 12.). X hielt sich zunächst an Ghib., der die einzelnen Künstler nicht erst mit Namen aufzählte, vielmehr sie zusammen mit ihren Werken abhandelte. Ghib. liess folgen auf Giotto 1) Stefano (V.); 2) Taddeo Gaddi (VI.); 3) Maso (VII.); 4) Bonamicho (VIII.); 5) Pietro Caualllini (IX.); 6) Orcagna (X.); 7) die Sienesen (XI.). Mit dieser Reihe verband X die Künstler, welche Billi noch, wenn auch im Nachtrage, bot, nämlich: Bernardo, Jacopo di Casentino und Giottino — ein durchaus zu billigendes Verfahren. Verwirrung entstand erst, als X, der offenbar über Stefano Fiorentino und dessen Verhältniss zu Giotto resp. Giottino aus den Quellen nicht klug werden konnte, den ersteren in seiner Liste kassirte; und damit trat eine Verschiebung der Reihenfolge ein: Maso rückte an die 2te Stelle; Bernardo, dem X erst die gleiche Nummer wie Giottino gegeben hatte, an die 3te; Cavallino (ehedem Nr. 5 aus Nr. 3 verbessert) wurde Nr. 4; Jacopo di Casentino (statt Nr. 6) Nr. 5; Giottino (ehedem Nr. 7) Nr. 6; Buonamicho (statt Nr. 8) Nr. 7. Aber X war mit seinen Bedenken in Betreff des Stefano noch nicht zu Ende. Als er schliesslich die Werke dieser Maler aufzählte, begann er nach Ghib. mit Stefano, danach Taddeo, dann Maso, Bernardo und die anderen und p. 91, völlig unmotivirt, gleich als handele es sich um zwei verschiedene Künstler desselben Namens, nachdem schon die Hauptmeister des Quattrocento's, ferner Sienesen und Bildhauer vorgeführt worden waren, nochmals Stefano nach Billi p. 10. p. 11. X erkannte also nicht, dass Ghib. (V.) und Billi verschiedene Werke desselben Malers anführten. Aber auch Billi hatte Unordnung angerichtet, insofern derselbe (wohl durch seine uns unbekannte Quelle veranlasst) Stefano und Giottino verwechselte. — S. 6. wohl von X?; auch LD. 119. 10; Billi 4. 9. kämen in Betracht. — S. 7—9 aus Ghib. III. IV. 11 und Billi p. 4. 6. 7; p. 5. 10; Billi's Worte z. Th. in Note 1 von X citirt. An dieser Stelle tritt hinsichtlich dessen, was Giotto wirklich im Palazzo del Podestà und angeblich im Palazzo della Parte Guelfa gemalt hat, eine grosse Verwirrung zu Tage, die sich Jahrhunderte hindurch in der Kunstgeschichte bis auf unsere Tage erhalten hat, aber jetzt zu lösen ist: Nach Ghib. l. c. (wiederholt von V. 1. 2.) nahm man an, dass Giotto im Guelfenpalast zu Florenz die Geschichte des christlichen Glaubens gemalt habe, ferner im Bargello 1) il comune rubato, so der allgemein übliche Name dieses Fresco's, dessen Standort Ghib. nicht näher angab, 2) die Magdalenenkappelle, deren Inhalt Ghib. nicht mittheilte, offenbar weil er ihn als allgemein in Florenz bekannt voraussetzen konnte, befand sich doch hier Dante's berühmtes Bildniss, von dem selbst Fil. Villani zu berichten für werth erachtete. (. . . Dante Alighieri poeta nella cappella del palagio del

Potestà nel muro.) — So die Herausgeber Vasari's, ich selbst in V. F. III. p. 35. 1; jüngst v. Fabriczy l. c. Aber Folgendes fällt auf: Ghib. führt in der Weise des Plinius die Werke Giotto's seinen Lesern in einer bestimmten Anordnung vor: I. Die Malereien. II. Die Sculpturen. Im ersten Abschnitte die Werke in Italien; 2) die in Florenz und zwar a) in Kirchen, b) für moltissimi signori, darunter für den obersten signore, den Podestà. Diese Eintheilung nach Kunstgattung und Oertlichkeit behält X bei, nur dass er sie ineinander schiebt: I. Kunstwerke in Florenz; II. diejenigen ausserhalb der Stadt; Ia. die Malereien; Ib. die Sculpturen; IIa. wieder die Malereien; IIb. fehlt, weil er Sculpturen Giotto's im übrigen Italien nicht kennen mochte. In Ia. zählt X zunächst die Arbeiten auf weltlichem Gebiete auf, 2) diejenigen für geistliche Anstalten. Diese Anordnung fand X in Billi nicht vor (V. 1. hätte sie sonst auch); er hat sie vielmehr, durch Ghib. und Plin. angeregt, selbst eingeführt. Doch, mag man einwenden, Ghib. hat ja selbst nicht seine Disposition in III. 11 und IV. 4 gewahrt. Nur scheinbar: IV. 4 Dipinse in Padoua erweist sich als Schreibfehler für Dipinse in Firenze. Die Satzform ist für Ghib. durchaus charakteristisch. Ferner III 11. Et nel palagio della parte bezieht sich nicht auf den Guelfenpalast in Florenz, sondern auf den der Comune in Padua, auch pal. della Parte, genannt, dh. auf Giotto's Malerei in der Sala della Ragione (*vid.* Riccobaldo Ferrarese). Dies erkannten auch CCi (CCd noch nicht). Demgemäss rektifizire ich nachträglich meine Ausgabe Ghiberti's durch Streichung von *(Guelfa)* p. 35. R. 11.; allenfalls wäre *(di Padua)* einzusetzen. Der Irrthum wurde zuerst, soweit wir heute wissen, von Billi begangen, sei es weil er seine Vorlage flüchtig excerpirte, oder weil letztere ihn schon besass. Der Autor des libro di Antonio Billi hat, soweit ich sehe, nirgends direkt Ghiberti benutzt, vielleicht aber mittelbar. Dh. er schrieb wohl eine Vorlage aus, die auf Ghiberti's Text theilweise beruhte. Billi's Originalhs. hatte nun zuerst nur das Danteporträt im Bargello, dann trug Billi p. 4. S. 6 nach ohne Rücksicht auf den Anfang der Vita Giotto's; und das Ganze kopirten dann X wie der Schreiber des Strozzianus in der Folge, die sie fanden (Petrei verkürzt). — X nun verband Billi und Ghiberti, die ihm verschiedene Dinge zu nennen schienen, seiner Gewohnheit gemäss durch Aneinanderreihung. Dann regten sich Bedenken: er wusste nicht das Danteporträt zu placiren, verstand auch nicht al cominciamento della fineſtra. Und so schrieb er nachträglich ein doue vor Ritrasse, wodurch das Danteporträt von seinem wirklichen Standorte hinweg in den ersten Saal des Guelfenpalastes und zugleich in die Bargellokappelle versetzt wurde (S. 8.). Eine Prüfung an Ort und Stelle hätte leicht das Richtige ergeben. Dass X dieselbe hier wie so oft unterlassen, die

hs. einfach aus einer Reihe von Aufzeichnungen compilirt hat, bedarf keiner Ausführung mehr. Demgemäss vermag ich Wickhoff nicht beizustimmen, der p. 27. l. c. sagt: „Wo unser Autor neue bei Ghiberti oder Albertini nicht erwähnte Werke anführt, hat er sie in Florenz, zum wenigsten vielleicht auch in Pisa selbst gesehen, darauf weist die meist sehr präcise Localisirung derselben, da ihm bei Arbeiten in Toscana nicht ein einziges Mal eine Verwechselung oder ein Irrthum in Bezug auf ihren Standort nachzuweisen ist". Ob nur in Bezug auf Cimabue oder allgemein gefasst, die Annahme erscheint mir gleich irrthümlich. Bemerken will ich, dass die Bedeutung des . A. vor S. 9. mir unklar ist; etwa = Antonio Billi? S. 9. = Ghib. IV. 11. — — Nun Vasari: V 1. arbeitete wie X nach Ghiberti und Billi, hatte aber die meisten Bilder Giotto's gesehen. Derselbe nennt vorweg zu Beginn der Vita (I. 140) das Danteporträt in der Kappelle des Bargello zum Belege für Giotto's Naturalismus, besonders im Porträtfach. Ebenso V 2., nur dass er jetzt auch die übrigen Personen, seiner Gewohnheit gemäss (z. B. wie auf der Schule von Athen), auf Brunetto Latini und Corso Donati tauft, willkürliche und für uns unmassgebliche Bezeichnungen. Am Schlusse der Biographie dagegen (V. 1. p. 147 seq.) bringt er in der Reihenfolge Ghiberti's nella sala grande del Podestà die comune rubato. Das mochte ein Florentiner Spitzname für dieses Fresco sein, das von Vas. genauer beschrieben, also noch vorhanden war (ebenso V. 2.). An dritter Stelle (V. 1. p. 141.) die kurze Bemerkung: Et nella parte Guelfa di Fiorenza vna storia della fede Christiana; eine Combination von Ghib. und Billi. Die Knappheit des Ausdruckes bei V 1. lässt auf Buchwissen, ferner darauf schliessen, dass die Malerei zur Zeit von V 1. schon nicht mehr zu sehen war. 1550 blieb auch das Porträt Clemens' IV unerwähnt. Dies erst 1568. Aber diese scheinbare Genauigkeit in V 2. beweist weder etwas für die Existenz der Malerei zu Vasari's Zeit, noch dafür, das Vas. dieselbe gesehen habe. Clemens IV lebte nicht mehr zu Giotto's Zeit (*vid.* CCi. I. 543.). Vas. hat mit der Notiz, die ihm zu dürftig erscheinen mochte, die Stelle bei Giov. Villani VII 2 verbunden, ein durchaus richtiges Verfahren, das Vas.' Belesenheit alle Ehre macht, wenn nur die Voraussetzung dafür zuträfe. — Wollte man bessern, so müssten X S. 7. und R 23 bis doue kassirt werden, und Ritrasse einen neuen Satz beginnen. — Giotto hat im Guelfenpalast zu Florenz nichts gemalt. — Ghib. setzte seine Fresken der Bargellokappelle richtig an das Ende des Kataloges der Malereien, nicht aus besonders eingehender Kenntniss der Chronologie dieser Arbeiten und des künstlerischen Entwicklungsganges ihres Urhebers, sondern aus Zufall, allenfalls aus Gründen der Disposition. In der Loggia de' Lanzi habe ich ausge-

führt, dass diese reifsten Malereien in Giotto's letzte Lebenszeit fallen, vor deren Beendigung der Meister starb (8. Jan. 1336 (st. fior.) d. h. 1337 (st. com.)), und dass Schüler dieselben vollendeten und Wappen wie Datum der Amtszeit des Fidesmini de Varano unter die Figur des hl. Venantius, des Schutzheiligen dieses Podestà, setzten. Mit Bernardo Daddi haben die Fresken nichts zu thun. Milanesi, der den cod. Magliabechianus doch sonst zu Gunsten Daddi's citirt, hat dies hier unterlassen. Aber auch die Darlegung von Giotto's Entwickelungsprocess bei CCd. und CCi. ist m. E. unrichtig. — Die Werke in der Badia gelten als erste Arbeiten Giotto's. So V. 1. 2 (auch CCd. CCi.) Furono le sue prime pitture cet. Vasari kam zu dieser Annahme, weil Ghib. diese Fresken an erster Stelle nannte (so auch X), was nicht involvirt, dass sie darum auch zeitlich allem Uebrigen vorangingen. Als Erstlingswerke sind vielmehr die Arbeiten in Assisi anzusehen. (So Billi p. 6. 1; p. 7. 1.) — X p. 51. 10; p. 52. 1 = Ghib. IV. 2. 3. Letzterer führte in der Badia von Giotto an 1) ein Sopraportafresco, 2) die Fresken der Hauptkappelle, 3) die Altartafel. Billi (p. 6. 5; p. 7. 4.) kennt nur Nr. 2. Dessen Wortlaut führt X p. 52. Note 1 an. X folgte Ghib., *om.* aber Nr. 3. (vielleicht weil sein Auge in Ghib. IV 3 auf das nächste abirrte). Auch V 1., der an zwei Stellen von den Badiafresken spricht (p. 140, 147.), *om.* die Altartafel. In V 2. ist sie nachgetragen (direkt nach Ghib.) Aus Vas' 1. 2. Wortlaut folgt, dass er X nicht eingesehen hat; und ich kann Wickhoff's Behauptung (p. 24), Vasari habe Ghiberti's Commentare „nur nach den Auszügen des Codex XVII. 17 benutzt" für V 1. 2 nicht zugeben. — Nach der Beschreibung hatte Vas. die Malerei also noch gesehen. Die Anmerkung Sans. I. p. 373 Note 2 (CCi. I p. 378) ist völlig deplacirt. Es handelt sich weder um ein Tafelbild der Verkündigung, noch um das Tryptichon in der Accademia di Belle Arti von Don Lorenzo Monaco; auch ist unstatthaft, aus der Nichtübereinstimmung der Giottoschen Malerei mit dem Bilde der Akademie die Nichtexistenz jener schliessen zu wollen. Gemalt waren Fresken aus dem Leben Maria's, deren eines, die Annunziation, Vasari beschrieben hat. Freilich verfährt Vasari in der Art der Beschreibung nicht besonders abwechselungsreich. Die dabei gebrauchten Wendungen erinnern an analoge Fälle: Z. B. wird ähnlich die Annunziation Donatello's in Sta Croce über dem Altare der Cavalcanti erläutert. Dergleichen Wiederholungen sind bei Vas. aber gewöhnlich. Er benutzte eben seinen Vorrath von Kunstausdrücken häufig in einer mehr typischen, denn originellen Weise. — Das Sopraportafresco soll 1550 zur Zeit Vasari's schon übertüncht worden sein. Dann hatte es wohl auch X, der (vielleicht ältere) Zeitgenosse Vasari's, nicht mehr ge-

sehen. X prüfte also die Angaben seiner Quellen nicht an Ort und Stelle nach. — S. 2 fehlt in Billi wie Ghib. und Vas.; S. 3 = Ghib. IV. 3 (auch Billi). Der gleiche Wortlaut von S. 2 mit S. 1. lässt auf eine Verwechselung schliessen, durch Ghiberti veranlasst. Die hs. Ghiberti's, wohl nicht diejenige, die wir heute besitzen, hatte keine Interpunktion. Aus ihr (wie aus seinen sonstigen Quellen) excerpirte X die einzelnen Notizen, welche er dann zu dem vorliegenden Texte zusammenstellte und überarbeitete. So erklärt sich, dass X den die Badia betreffenden Satz fälschlich auf Sta Croce bezog. S. 3 stand wieder in Billi und Ghib. (Die quattro tavole Ghiberti's in Sta. Croce *om.* Billi und X.) Dann wurde X zweifelhaft und strich den ganzen Passus aus, aber doch wieder nicht entschieden und fest genug; auch nahm er S. 3. R. 4 mit, was zuviel war. S. 4 = Billi p. 6. 6; p. 7. 5. — Für S. 5 bis 7 (*vac.* Billi, Ghib.) vermag ich die Quelle nicht anzugeben; vielleicht hat X, der Sta Croce kannte, aus stilistischen Gründen die bezeichneten Werke Giotto zugeschrieben; freilich wäre das gegen seine Gewohnheit; oder benutzte er einen „Billi auctus" oder einen dritten unbekannten Autor? Ich muss die Entscheidung in diesem Falle offen lassen. — V. 1. 2 folgt Billi fast wörtlich, erweitert aber seine Vorlage durch Beschreibungen und durch neue Zusätze. Auch er nennt einige von X S. 5—7 erwähnte vermeintliche Arbeiten Giotto's (die Pietà *om.*); doch lehrt die Vergleichung wieder, dass X unmöglich seine Vorlage gewesen sein kann. — et in Note 3 ist von X falsch kopirt aus Billi p. 6. 13; p. 7. 9; resp. die Abbreviation für sopra ist falsch aufgelöst. Ein hl. Franz mit den Stigmata (von Giotto) befindet sich an der Front der Bardikappelle; dieser ist hier gemeint. (V. 1. 2 *om.*) — Die Bardi- und Peruzzikappelle enthalten die vollendetsten Werke Giotto's. Sicher ist die erstere nach 1317 ausgemalt worden, denn unter den die Fensterwand der Kappelle schmückenden Heiligengestalten findet sich auf der rechten Seite auch der hl. Ludwig von Toulouse mit dem Nimbus abgebildet, dessen Heiligsprechung am 17. April 1317 stattfand. Aus stilistischen Gründen setze ich sie in die letzte Periode der Thätigkeit dieses Meisters, der zuletzt die 1327 erbaute Baroncellikapelle mit Malereien schmücken sollte, mehr wie die Altartafel aber nicht fertig brachte. — S. 8—10. Nach Ghiberti bot die Humiliatenkirche (d. h. Ognisanti) von Florenz a) eine Kapelle; b) ein Kruzifix; c) 4 Tafelbilder, auf einem derselben, dessen Standort und Format er nicht näher bezeichnet hat, war *(era)* der Tod Mariae dargestellt; d) auf einer zweiten sehr grossen Tafel (unbestimmt, ob zu den 4 tauole gehörig, wie X und V 1. 2. ohne Weiteres annehmen, oder nicht vielmehr auf einer 5. Tafel) Maria in trono

(das Bild in der Akademie zu Florenz); e) Maria mit Kind in halber Figur, eine Sopraportamalerei, wohl ein Fresko. — Billi, wenigstens der im Strozzianus und Petrei enthaltene Billi, lässt Giotto's Arbeiten in Ognisanti überhaupt unerwähnt. Doch zweifle ich, ob die vorhandenen Kopien das Original erschöpfen, ob X nicht einen reicheren Text Billi's ausschreibt. Einem solchen wäre dann S. 8 entnommen. Trifft aber diese Annahme nicht zu, so hat X für S. 8 eine andere, uns nicht weiter bekannte Quelle benutzt, welche Platz und Grösse des „Todes der Maria" genauer angab. Ob die Lücke sich bereits in dieser Quelle (Billi?) befand, weiss ich nicht. Darauf schrieb X den gleichen Passus aus Ghib. fast wörtlich hin (S. 9. 10.) nur mit dem Unterschiede, dass er die Maria in trono unter die 4 tauole einbegriff und die Sopraportamalerei in das chiostro selbst verlegte, während nach Ghiberti sie offenbar sich in der Kirche befand. — V 1. (V 2.) giebt an: ne frati vmiliati in ogni fanti 1 Kappelle, 4 Tafelbilder (darunter Maria in trono) und ein Crucifix. Ferner Nel tramezzo ... è appoggiata vna tauolina, die er so beschreibt, als hätte er sie gesehen; und das ist durchaus nicht zu bezweifeln, denn V 2. berichtet, das Bild sei seit 1550 verschwunden. (Nach CCl I. 586 soll es in England sein. Die Belege fehlen dafür jedoch.) Das Fresko über der Thür lässt Vas. unerwähnt, also kann er nicht X benutzt haben. Wohl aber hatte Vas. Ghib. und jene andere Quelle vor Augen; gerade der gleiche Wortlaut in Nebendingen zwingt zu der Annahme. So hätten wir also bei X wieder die gewöhnliche Aneinanderreihung zweier Quellen. In Analogie mit p. 52. 11 zu p. 53. 2; p. 53. 3 zu 4; p. 53. 15. 16 zu p. 54. 1 und noch öfters möchte ich glauben, S. 8 stand in dem von X excerpirten Text Billi's, während der dem Strozzianus und Petrei zu Grunde liegende zufällig den Passus nicht enthielt, wie ich oben unter aller Reserve vermuthe. — X wie V 1. 2 nennt die Humiliatenkirche Ognisanti. Seit dem assedio di Firenze (1529) befanden sich die Humiliaten nicht mehr im festen Besitze von Ognisanti; zeitweilig hatten andere Congregationen Kirche und Konvent occupirt. Seit 1554 waren definitiv die Osservanten dorthin versetzt, während die Humiliaten Sta Caterina erhalten hatten (Richa chiese V. 259 seq.). X wie V 1. konnten also noch von der Humiliatenkirche Ognisanti reden; 1568 war das aber bereits gedankenlos. X mochte von den die Humiliaten betreffenden Veränderungen gehört haben. Er nennt dieselbe Kirche zweimal dicht hintereinander verschieden. Liegt hier eine unentschuldbare Flüchtigkeit des Autors vor? Bei Sta Maria Novella (S. 11. p. 53. S. 2.), bei Assisi (S. 15, p. 54. S. 1) hat er dasselbe gethan (Wickhoff p. 29 rügt in der That die Gedankenlosigkeit an X). Ist es aber wohl denkbar (von Assisi ganz abge-

sehen), dass ein gebildeter Florentiner die Namen der Kirchen seiner Heimath nicht gewusst habe? Die doppelte Namengebung erklärt sich eben aus dem Nebeneinander der beiden Quellen (und das ist auch p. 53. 15. p. 54. 1 der Fall). Zudem ist Nella chiefa de fratj humiliatj eine Randnotiz von X, mit der er Ghib.' Worte einleitete. Die unbekannte Quelle (Billi?) gab scheinbar abweichend von Ghib. an, dass der Tod der Maria sich an dem Tramezzo von Ognisanti befunden habe. X stutzte über diese Lokalisirung und wandte sich Ghib. als dem glaubwürdigeren und früheren Gewährsmanne zu. X' Arbeit war eben eine literarische. Jene Quelle las nel tramezzo *è*; Ghib. *era*. Wiederum nahm der allzu bedenkliche X Anstoss daran, und Note 4 war die Folge. X nennt also nach der Note Ghiberti das „*Original*", von diesem verschieden den libro di Antonio Billi. Dem Originale hat er den Vorzug gegeben; den Billi, der eine zusammenhängendere Erzählung bot, voller Anecdoten und Beschreibungen, fast regelmässig zuerst ausgeschrieben. In zweifelhaften Fällen, und deren boten sich ihm viele, ist X auf das Original zurückgegangen. Beide Vorlagen suchte er in's Einvernehmen zueinander zu bringen; da er dies nicht überall bewirken konnte (resp. wollte?), so half er sich durch äusserliches Aneinanderreihen ihrer Angaben. Von Kritik ist bei X wenig zu spüren. — Zu dem Bedenken von X (Note 4) lag nun kein Grund vor. Auch wenn Ghiberti das Bild gesehen hatte, konnte er sehr wohl davon im Imperfectum sprechen. — S. 11 = Billi p. 6. 9; p. 7. 7; darauf excerpirte X (p. 54. 1. 2.) Ghib. ohne Rücksicht darauf, dass die Malereien in Sta Maria Novella bereits genannt sind. Er will eben beide Schriftsteller zu Worte kommen lassen. Für una tauola e uno crocifixo in St. Georgio (Ghib.) schreibt X variirend una tauola con uno crucifisso. Ohne die Vorlage würde man meinen, es handele sich um ein Tafelbild, auf dem der Gekreuzigte dargestellt sei. Con hier s. v. a. et. — Ghiberti hatte wie so oft Inhalt und Standort der beiden von ihm besonders in Sta. Maria Novella aufgeführten Bilder nicht angegeben. Billi, dem auch V 1. 2 folgt, nennt das Kruzifix als über der Mittel- oder Haupteingangsthür befindlich; die Tafel stelle den hl. Ludwig von Toulouse dar und stehe auf dem Tramezzo rechts neben dem hl. Hieronymus des Taddeo Gaddi. Billi hatte also entweder die Kunstwerke nicht nur dieser Kirche, sondern wohl meist überall aufgesucht und bestimmt; oder, was mir plausibler erscheint, die von ihm benutzte Quelle bot diese spezielleren Angaben bereits. Wie dem auch sein mag, Billi enthält mehre Irrthümer: so hier in Betreff des Kruzifixes über der Eingangsthür von Sta Maria Novella, das mit Giotto nichts zu thun hat. V. 1. 2., dessen Auge geübter war, brachte damit wenigstens Puccio Capanna, der 1350 in die

Lucasgilde trat, zusammen, was ebenfalls abzuweisen ist. Nach CCi. I. 478 soll jenes Kruzifix „da pochi anni tolto dalla cappella laterale della crociera" dorthin versetzt worden sein. CCd. I. 234 wussten davon noch nichts. Die Angabe von CCi ist zu unbestimmt. Lem., Sans., Fineschi, Baldinucci u. a. nennen aber bereits ein Kruzifix Giotto's über der Mittelthür der Eingangswand; das hätte dann, wenn CCi's Vermerk richtig wäre, von dieser Stelle (zu irgend einer Zeit vorher) entfernt werden müssen, um dem gegenwärtigen Platz zu machen. Wir kämen also schon zu zwei Kruzifixen. Dass Giotto in der That ein Kruzifix für Sta Maria Novella gemalt hat, sagt das Testament des Riccuccio del fu Puccio vom 18. Juni 1312 (also vorher entstanden; Sans. I. 394). Der Standort desselben wird nicht näher angegeben. Da eine ewige Lampe davor unterhalten werden sollte, konnte es sich aber nicht wohl über der an und für sich schon hohen Eingangsthür befunden haben. Eher käme ein Seitenaltar dafür in Betracht. Billi's Localisirung erscheint demnach als willkürlich (ebenso V 1. 2.). — Ob übrigens mit der in jenem Testamente genannten „tabula magna in qua est picta figura Beate Marie Virginis" die Madonna Cimabue's gemeint sei, wage ich nicht zu entscheiden; desgleichen auch nicht, ob unter der tauola perfectissima Ghiberti's der hl. Ludwig von Toulouse zu verstehen sei. Jedenfalls würde diese letztere Malerei erst nach 1317 ausgeführt worden sein, und damit stimmte die Nichterwähnung der Tafel in jenem Testament von 1312. Noch genauer gibt X nach Billi den Standort des hl. Ludwig p. 55. 10 an: neben dem oberhalb von einem Grabe befindlichen hl. Hieronymus Taddeo's. V 1., der X nicht vor Augen gehabt haben kann, sagt p. 146: Dipinse in fresco nel medesimo luogo vn San Lodouico, sopra al tramezzo della chiesa a man destra sotto la sepoltura de Gaddi; sotto wohl ein Druckfehler. V 2 noch unverständlicher „hoggi sopra (nicht sulla Sans. I 394. Milanesi bringt noch nicht einmal einen richtigen Text) la porta maggiore nell' entrare in chiesa a man destra Sopra la sepoltura de' Gaddi. E . . . . sopra il tramezzo un S. Lodouico a Paulo di Lotto Ardinghelli" cet. In der Vita Taddeo's berichtet V 1. 2., dass Taddeo den hl. Hieronymus sopra il tramezo della chiesa gemalt hatte, per protettore di sua casa eleggendolo, sotto il quale Agnolo suo figliuolo dopo la morte di Taddeo, fece fare vna lapida di marmo . . . per sepoltura de discendenti. Ferner Agnolo Gaddi sei in Sta Maria Novella beerdigt worden nella sepoltura che egli medesimo aueua fatta per se, et per i discendenti (a. 1387.). Wie man sieht, widersprechen sich die Angaben Vasari's in der vita Giotto's. V 1. war ungenau nach Billi geschrieben, ohne Rücksicht auf den Standort der Bildwerke; V 2. dagegen wohl nach Information an Ort

und Stelle, und letztere Version dürfte wohl Beachtung beanspruchen, gerade was Sta Maria Novella betrifft. Vasari hatte nämlich im Jahre 1565 den Tramezzo auf Geheiss des Herzogs Cosimo fortgenommen und das Innere auf die unglücklichste Weise umdecorirt. Dabei wurden viele Fresken und andere Bildwerke dem Verderben Preis gegeben; Manches erhielt aber auch einen anderen Platz. Dieselbe Transformation nahm er mit Sta Croce a. 1566 vor. *(vid.* Gaye carteggio ined. II. p. 480. 479. Vita di G. Vasari Sans. VII. cap. 48.). So wäre also Vasari's Angabe von 1568: das Kruzifix befände sich über der Eingangsthür und zugleich über dem Grabe der Gaddi, der hl. Ludwig über dem Tramezzo und letzterer sei für Paolo di Lotto Ardinghelli gemalt worden, richtig? Allein schwere Bedenken machen sich dagegen geltend: 1) Wenn Vasari selbst am 22. October 1565 den Tramezzo wegnehmen und die Kirche umgestalten liess, wie kann er dann 1568 noch von der Existenz dieses Tramezzo und der Bildwerke auf ihm sprechen? Dieser Widerspruch löst sich m. E. nur durch die Annahme, dass dieser Passus, also die Viten Giotto's, Taddeo's, Agnolo's, vielleicht also der erste Band, vor dem genannten Termin bereits niedergeschrieben sei, und Vasari vergessen habe die nöthige Correctur nachträglich anzubringen. Dies scheint in der That zuzutreffen. 1568 steht freilich auf dem Titelblatt wie am Schlusse der Viten, aber als Zeitpunkt des Erscheinens des ganzen Werkes. Dasselbe mag 1568 die Presse verlassen haben. Am 25. August 1567 hatte es bereits die Censur passirt, das Manuscript muss aber lange Zeit vor 1567 fertig geworden sein. Wenn Don Miniato Pitti, derselbe, der nach dem Priorista Giuliano Ricci (Gaye l. c. I. 150) für die erste Ausgabe der Vite von 1550 „molte novelle ed infinite bugie" beigesteuert hatte, am 20. August 1565 sich erbieten konnte „la tavola di tutta l'Opera de' Pittori" d. h. die Indices zu machen, so musste bis zu dem Termin in der That das ganze Werk, mindestens aber „la prima e seconda parte" vollendet gewesen sein (Lettere di Vasari Sans. VIII. p. 395.). Vasari mag bald nach der ersten Ausgabe die zweite in Angriff genommen haben. Jedenfalls zeigt die Stelle, dass als Vasari jenen obenerwähnten Passus niederschrieb, die Tramezzi in den meisten Kirchen von Florenz noch bestanden. Hinfällig wird aber die ganze Nachricht 2) durch die Thatsache, dass das Grabmal der Gaddi sich an der Eingangswand überhaupt nicht befunden hat. Die Begräbnissstätte der Familie Gaddi, wenigstens der hier in Betracht kommenden Künstler-Kaufleute, war in Sta Croce. Vasari selbst berichtet, dass daselbst Gaddo und Taddeo Gaddi beigesetzt seien; ebenso Agnolo Gaddi am 16. Oct. 1396 (Sans. I. 641). Die Gaddi standen aber auch mit Sta Maria Novella in Beziehung. Nach Padre

Fineschi (Memorie sopra il cimitero antico cet. p. 91) erhielt am 20. Februar 1446 (also 1447) nicht der Maler Agnolo di Taddeo Gaddi, sondern dessen Enkel Angelo di Zanobi Gaddi vom Convente die Martinskappelle „positam in dicto Eccles. S. M. Novellae subtus voltam" zur Begräbnisstätte. Es handelt sich dabei also um ein sepolcro nel cimitero sotterraneo beim chiostro, nicht in der Kirche. Ausserdem besassen die Gaddi eine Kappelle in der Kirche im Querschiff neben der der Gondi mit dem berühmten Kruzifix Brunelleschi's und der der Strozzi, die durch ihre Pracht die Bewunderung der Guiden (Fineschi Forestiere istruito, Richa etc.) erregte. Dieselbe hatte der cavaliere und senatore Niccolo di Sinibaldo de' Gaddi auf Grund einer Zeichnung Giovanantonio Dosio's für die beiden Kardinäle seines Geschlechtes in der zweiten Hälfte des Cinquecento's errichten lassen. Seit wann diese dem hl. Hieronymus geweihte Kappelle im Besitze der Gaddi war, weiss ich nicht. Dass der hl. Hieronymus Schutzheiliger der Familie war, kann sein; dass ihn aber Taddeo Gaddi zu diesem Range erhoben habe, ist billig zu bezweifeln. V. (1. 183. Sans. I. 583) spielt also unter willkürlicher Motivirung auf die Kappellengründung des Niccolo Gaddi an. Die falsche Grabschrift, die V 1. 196 mittheilt (V 2. *om.*), stammt aus dem „bellissimo Sepoltuario appresso i Sigg. Marchesi della Stufa" (Fineschi p. 91.), das völlig werthlos zu sein scheint, vielleicht umgekehrt erst aus Vasari zurechtgemacht ist. Vasari's Darstellung erweist sich nunmehr als haltlos. Nur das steht fest, dass Giotto ein Kruzifix unbekannten Standortes, und einen hl. Ludwig, der sich zur Zeit Billi's auf dem Tramezzo befand, neben dem hl. Hieronymus Taddeo's (?), einem Wandfresco, das über einem nicht näher bestimmten Grabe war, gemalt habe. Alle drei Werke sind jetzt verloren (Alb. F. *vac.*). — Das Kruzifix in St. Georgio *om.* V 1. 2. (flüchtig Billi kopirt); den Gegenstand der tavola gibt er nicht an. Demgemäss waren beide Arbeiten zur Zeit Vasari's bereits verschwunden. Dass Ghib. diese tavola „perfectissima" genannt habe (Sans. I. p. 399. 3.), ist falsch. Ghib. gibt kein Epitheton. — P. 53. S. 3. 4. Billi und Ghib. nebeneinandergestellt. Billi erzählt, dass Giotto das Modell des Campanile von Florenz entworfen habe, dabei verschrieb er sich (*vid.* auch p. 55. 11.) und setzte San Giovanni, das Baptisterium, für Sta. Maria del Fiore oder Sta Reparata. Aus einer anderen Quelle, vielleicht nach der populären Tradition fügte Billi hinzu, Taddeo Gaddi habe den Bau fortgeführt. Nicht X (Wickhoff p. 26.), vielmehr Billi oder dessen Gewährsmann hat also dieses Märchen fixirt. Wegen San Giovanni schrieb eben X charakteristischer Weise den betreffenden Passus aus Ghib. als neuen Zusatz hinzu. Vielleicht ist der Fehler auch so zu erklären, dass Billi mit Villani (XI. 12) del cam-

panile „in sulla piazza di Santo Giovanni" schreiben sollte, in sulla piazza aber ausliess. S. 4 verbotenus aus Ghib, nur das X Sta Maria del Fiore statt Reparata setzt. So war seit 1412 die offizielle Bezeichnung des Domes unter Anspielung auf die Blumenstadt Fiorenza, während der Name Sta Reparata noch lange im Volksgebrauche blieb. Ghib. hat also nicht etwa vor 1412 die Stelle in seinem Commentar abgefasst. V 1., dem ausser Billi und Ghib. noch andere, z. Th. amtliche Nachrichten über Dom und Campanile zu Gebote stehen mochten, vermied den Fehler, nahm aber, was Billi über Taddeo Gaddi bemerkte, dasselbe erweiternd, in seine Darstellung auf. Und zwar berichtet er im Leben Giotto's an zwei Stellen darüber: einmal p. 147 nach seinen sonstigen Quellen und p. 148 nach Billi unter Benutzung fast derselben Worte. Welche Vorlagen Vasari noch benutzt hat, ist kaum zu sagen. Er gibt eine Beschreibung des Campanile, in 1568 sogar der Fundamente, als wäre er dabei gewesen; ferner die genauen Maasse und das Jahr des Bauanfanges. Für letztere vermuthe ich amtliche Quellen, etwa Akten der Domopera. Aus Alb. F. hat er die Maasse nicht genommen. Derselbe theilt nur die Höhe mit, ohne den oder die Baumeister zu kennen; Vasari gewährt dagegen mehr, zeigt sich besonders über Einzelheiten unterrichtet. Wie weit ihm darin allerdings zu trauen ist, vermag ich noch nicht zu sagen. Die Erwähnung des Campanile an verschiedenen Stellen spricht nicht gerade für Vasari's geschickte Anordnung des Stoffes, erklärt sich aber daraus, dass er wie X in 1550 meist Quellen ausschrieb und erst 1568 sich um eine bessere Disposition bemüht hat. In dieser Beziehung übertrifft ihn also X. — Nach Ghib. IV 14. habe Giotto „le prime storie" der Campanilereliefs gezeichnet und skulpirt. V 1. wusste damit nichts anzufangen. Er setzte dafür bestimmt „due storiette di marmo" ein, deren Ausführung allein nach der „opinione di molti" auf Giotto zurückgehe, während nach Anderer Dafürhalten „solamente il diſegno di tali ſtorie eſſere di ſua mano". Ich weiss nicht, ob in diesen Worten die Fixirung einer popularen Tradition, oder nicht vielmehr eine stilistische Wendung Vasari's vorliegt. V. 2. reproducirt einfach unter Berufung auf Ghiberti, dessen Angaben, le due ſtoriette mit „parte di quelle ſtorie di marmo, doue ſono i principij di tutte l'arti" umschreibend. Welche und wieviel Reliefs unter den prime ſtorie zu verstehen sind, ist kaum zu sagen. Man könnte meinen, der Schreiber der hs. Ghiberti's habe an dieser Stelle Worte, die den Ausdruck näher erklären, weggelassen. Die Wendung „storie" führt auf zusammenhängende Darstellungen im Gegensatze zu Einzelfiguren; le prime erläutere, wäre zu schliessen, dieselbe dahin, dass damit die inhaltlich den Cyclus beginnenden Compositionen gemeint seien.

Somit kämen wir auf die untere Reihe der sechseckigen Losangen, speziell zu den Reliefs der Schöpfungsgeschichte, die in der That Giotto's Hand zu verrathen scheinen und bei aller Herbheit und Knappheit des Ausdruckes zu den grossartigsten Schöpfungen des ganzen Cyclus gehören. Allein ich sehe Giotto's Hand auch noch bei den Einzelgestalten der oberen viereckigen Felder. Zudem ist kaum zu sagen, wo der Anfang anzusetzen sei. Nur vermittelst der stilkritischen Analyse der Sculpturen, die ich an anderer Stelle den Fachgenossen zu bieten hoffe, (um diesen schon so ausgedehnten Commentar nicht noch umfangreicher werden zu lassen), sind die verschiedenen Hände zu scheiden und der Antheil Giotto's und Andrea's Pisano (wie deren Gehilfen) festzustellen. Bemerken will ich nur, dass Giotto der Baubehörde, ihrer Gepflogenheit gemäss, einen Entwurf, vielleicht auch ein Modell (?) des ganzen Campanile sowie die Skizzen der bildlichen Darstellungen im einzelnen eingereicht haben wird. Ghiberti versichert ausdrücklich, Entwürfe, Zeichnungen dieser prime storie von Giotto's Hand — prouedimenti di dette storie — in seiner Jugend noch gesehen zu haben. Heute sind sie wie überhaupt Zeichnungen Giotto's verschwunden. Dass Ghib. auch ein Modell des Campanile von Giotto vor Augen gehabt habe, sagt Ghib. nun nicht; und V. 2' daraufbezügliche Bemerkung ist trotz der Berufung auf die Quelle falsch. — Man kann die Frage aufwerfen, ob auf Giotto auch die Erfindung der dargestellten Gegenstände zurückgehe. Der Domopera standen genug gelehrte Leute in dieser Beziehung zu Gebote. Sie wird ihm (wie z. B. später Julius II. Raphael hinsichtlich der Fresken in der Camera della Segnatura) schon ihre Wünsche spezialisirt haben. Wer immer ihm aber auch den Stoff angegeben haben mag, — die intellektuelle wie künstlerische Reproduktion etwa gegebener Gedanken und Anregungen ist (wie später Raphaels) so hier allein Giotto's That gewesen. Giotto war, als bildender Künstler, ein gottbegnadeter Dichter. Seine Arbeiten in Assisi (besonders die 4 Allegorien) beweisen das. Mögen seine Vorzüge auf formalem Gebiete, auf dem er in der That neue Wege gewandelt ist, gerühmt werden, seine bleibende Grösse liegt doch m. E. darin, dass er vermöge seiner ungemein fruchtbaren, schöpferisch gestaltenden Phantasie der italiänischen Kunst nicht nur neue Darstellungsgebiete, eine Fülle neuer Typen und Motive erschlossen, sondern auch die alten traditionellen Stoffe in einer Weise umgebildet und umgedichtet hat, dass sie als neue erscheinen und für die folgenden Generationen maassgebend werden. (Man beachte z. B. nur seine Auffassung des Christusideales). Das vermögen nur die grössten Künstler. Ghiberti (nicht Donatello), Raphael und Michelangelo sind nach Giotto in dieser Beziehung u. a. zu nennen. —

Wie Giotto's Entwurf oder Modell (?) des Campanile ausgesehen hat, ist nicht zu sagen. Die Ausführung des Baues vertheilt sich auf mehre Künstler, die Giotto's ursprünglichen Plan nicht innegehalten haben. Dass den Glockenthurm ein Helm von 50 Ellen Höhe noch krönen sollte, der aber wegen der „cofa Tedefca, e di maniera uecchia" von den späteren Architekten nicht ausgeführt worden sei, behauptet zwar V. 2; worauf aber seine Angabe beruht, die unbeanstandet in die kunsthistorische Literatur übergegangen ist, weiss ich nicht. Sie erscheint mir trotzdem wenig glaublich. Die Domurkunden berichten nicht das Geringste davon; auch möchte eine Helmspitze wenig zu dem Ganzen passen. Glockenthürme mit Spitzen, die als Modell hätten dienen können, gab es ja in Florenz genug; aber auch Thürme mit gradem Abschluss. (Palazzo del Podestà z. B.) Ja die bisherige Tradition spricht eher für das letztere. Nun glaubt Nardini Despotti Mospignotti in seiner schönen Studie über den Campanile zu Florenz den ursprünglichen Entwurf Giotto's in einer Pergamena der Opera del Duomo di Siena entdeckt zu haben, von der er eine vorzügliche beschreibende wie stilistische Analyse (p. 11—14) gibt. Seine Ausführungen scheinen vielfach acceptirt zu sein (so von Wickhoff p. 17.). Auch Guasti in seinem schwachen discorso analitico su documenti concernenti la costruzione della chiesa e del campanile di Sta Maria del Fiore (Florenz 1887) hat nichts dagegen vorzubringen gewusst.*) Nardini's Folgerungen, die Pergamena Sanese betreffend (von p. 15 an), muss ich zu meinem Bedauern in allen Punkten abweisen. Einmal fehlt jeder Nachweis, dass diese Zeichnung von einem Florentiner Künstler gemacht sei; ein Sienese oder ein Toskaner kann das eben so gut gewesen sein. Die Polychromie ist nichts spezifisch Florentinisches. 2) vermisse ich den Nachweis, dass die Zeichnung den Florentiner Glockenthurm darstelle — die Verschiedenheiten sind doch zu schwerwiegend, selbst wenn man nur das unterste Stück des Campanile, das von Giotto gebaut worden ist, vergleicht —; 3) dass dieselbe eine Arbeit aus der Zeit Giotto's sei, speziell „eseguita negli ultimi due anni in cui visse quest' illustre pittore"; dafür erscheint mir vielmehr das gotnische Detail zu fortgeschritten; 4) dass dieselbe eine Vorstellung von der ursprünglichen von Giotto gewollten Gestalt gebe, mithin für die Rekonstruktion des Giotto'schen Entwurfes verwendet werden könne.

---

*) Guasti ist ja jetzt todt, und so mag ich ihn nicht kritisiren; aber ich kann doch nicht die Bitte zurückhalten, die Gelehrten am Florentiner Staatsarchive möchten in Zukunft, wenn sie meinen Ausführungen die Ehre der Widerlegung zu Theil werden lassen wollen, dieselben vorher genau lesen und reproduciren.

Das Pergamentblatt in Siena zeigt höchstens, dass, meinetwegen nach dem Vorbilde von Florenz, für den Dom von Siena ein Glockenthurm geplant war (die Zeichnung befindet sich ja in der Opera del Duomo di Siena und hat sich auch zu allen Zeiten dort befunden, wie meine Nachfragen ergeben haben), von dem wir hier eine Vorstellung erhalten. Nach einem Memoriale im Archivio jener Opera (abgedruckt bei Milanesi lettere Sanesi I p. 318) drohte dem Campanile des Domes von Siena wohl infolge eines elementaren Ereignisses der Einsturz. Infolge davon trat am 5. Februar 1389 (st. com.) eine Commission von 17 Sachverständigen zusammmen, um über die nöthig gewordenen Reparaturen zu berathen. Zwei Gutachten wurden der Dombaubehörde unterbreitet, von denen dasjenige des Giovannino di Cecco den Beifall der Majorität fand. Danach sollte der alte Campanile bis auf das erste Fensterstockwerk („fino al piano delle prime finestre") abgetragen werden, und dann ein Neubau stattfinden. Die Zeichnung der Domopera kann sehr gut mit den damals gepflogenen Berathungen in irgend einem ursächlichen Zusammenhange stehen. Stilistisch gehört sie eher in die zweite Hälfte des Trecento denn in die Jahre 1334—1336. Dafür dass Giotto kein Architekt gewesen sei oder von Architektur nichts verstanden habe, fehlt jeder positive Anhalt. Wenn er der Ehre für würdig erachtet wurde, Staatsbaumeister von Florenz zu werden (er hatte als solcher die Leitung über den Mauer- und Dombau), so muss er vollgültige Beweise seines Könnens bereits abgelegt haben. Alle auf den Dom- und Campanilebau bezüglichen Modelle, Zeichnungen und Entwürfe bewahrte die Dombauhütte zu Florenz, für Jeden sichtbar und zugänglich, in einer besonderen Schutzhütte in der Nähe des heutigen Campanile. Hier standen Arnolfo's Modell, die Provedimenti der Reliefs von Giotto, die Ghiberti noch gesehen hatte, das Modell der Pfeiler, das Kuppelmodell Ghiberti's und Brunelleschi's etc. Diese Modelle galten sozusagen als offizielles Bauprogramm in effigie, bis der Bau der betreffenden Kirche vollendet war, oder Veränderungen beschlossen wurden, die neue Modelle und Pläne erheischten. Hatten sie ausgedient, so wurden sie nach offiziellem Beschlusse demolirt. Diese unselige Praxis der Opera, die aus den Akten derselben zu ersehen ist, hat bewirkt, dass fast nichts von alten Entwürfen auf uns gekommen, das Vorhandene in der Opera meist aus antiquarischem Interesse erst spät reconstruirt worden ist. So ist auch mit Giotto's Entwurf des Campanile verfahren worden, d. h. er ist aller Wahrscheinlichkeit nach für uns verloren.

S. 5—8. X schrieb zunächst S. 6—8 aus Ghib. (III. 13. 8.) Ghiberti führt die römischen Arbeiten an zwei Stellen getrennt auf, X

schreibt sie zusammen, mit Sta Maria sopra Minerva beginnend. Dabei leichte Veränderungen: aus uno crocifisso con una tauola macht X et una tauola, also umgekehrt wie S. 1. In Ghib. III 8 fügt er noch LD. (*vid.* p. 119. 11), Billi (p. 4. 9.) hinein; daher 12 apostoli, opera mirabile. Danach schiebt X S. 5. aus Billi (Billi *om.* S. 6.), aber an unrechter Stelle ein, wohl in der Meinung, Billi sage etwas anderes als Ghib. — V 1 bringt zunächst die Geschichte mit dem O zur (willkürlichen) Motivirung der Berufung Giotto's nach Rom (nach Sacchetti), von der Billi nichts hat. Dann verbotenus nach Billi die Tribuna di San Pietro, fügt aber hinzu was er sonst noch von Malereien Giotto's im alten Petersdome aus der Erinnerung kannte oder von Anderen darüber erfahren hatte. Die Malereien in der Minerva *om.* V 1. wie Billi; V 2. erwähnt kurz (nach Ghib.) in vna tauola vn crucifiſſo grande colorito a tempera cet; offenbar hatte er es nie gesehen, daher die nichtssagenden Epitheta. V 1 2. hat also einmal X nicht benutzt, dann aber auch direkt aus Ghib. geschöpft, nicht durch Vermittelung von X (Wickhoff). —. Ueber Giotto's Arbeiten in der alten Petersbasilika, die der Künstler für seinen Gönner, Cardinal Jacopo de' Stefaneschi, ausgeführt hat, erfahren wir aus einem alten libro benefactorum im Capitelsarchive des St. Peters zu Rom. Da der Abdruck bei Bald. l. c. ungenau ist, gebe ich hier einen neuen: Obiit sancte memorie dominus Jacobus Gaetanus de Stephaneschis sancti Georgii diaconus cardinalis et canonicus noster, qui nostre Basilice multa bona contulit: Nam tregunam (sic.) eius depingi fecit, in quo opere V^c aurj florenos expendit. Tabulam depictam de manu Joctj supra eiusdem Basilice sacrosanctum altare donauit, qua (sic.) VIII^c aurj florenos consistit. In paradyso eiusdem basilice de opere mosayco ystoriam quo (sic) Christus Beatum Petrum apostolum in fluctibus ambulantem dextera ne mergeretur erexit, per manus eiusdem singularissimi pictoris fieri fecit, pro quo opere duo milia et ducentos florenos persoluit. Et multa alia que enumerare esset longissimum. Et ex eiusdem bonis casale quod dicitur Oliuetum prope Basilicam et medietatem quarti casalis Piscis ac domum Cicche in parrochia sancti Laurentii de piscibus. Ac cofinos paramentorum pro tribus missis cotidie in eadem Basilica et in altari sanctorum Laurentii et Georgii celebrandis et ad tabulam . . . . . ponendis et eiusdem anniuersario . . . . . Rest verlöscht. Der ganze Passus steht in dem Buche sub Decimo kal: Julii aber ohne Jahresdatum verzeichnet. Der Passus ist natürlich erst nach dem Tode des Kardinales (1342) niedergeschrieben worden. Wie man sieht, stimmt der Ausdruck der Urkunde mit Billi's tribuna überein; darum hat letzterer aber das Dokument noch nicht eingesehen. — Die Navicella war Giotto's be-

rühmtestes Werk in Rom; Villani, LD., Alb. R. etc. erwähnen dieselbe. Velasquez' Tagebuch der ital. Reise (publ. von Justi) entnehme ich die Thatsache, dass dieser Künstler im Jahre 1630 das Mosaikbild in der päpstlichen Mosaikfabrik sah, wo es restaurirt wurde. Diese Notiz ergänzt passend, was Bald. und im Anschluss daran CCd., CCi. über die Schicksale dieses Kunstwerkes zu erzählen wissen. Das Mosaikbild musste damals also 9 Jahre, wenn nicht noch länger (von 1630 und vorher bis zum 12. Juni 1639 Bald.) in der Fabrik gewesen sein. — S 9. = Ghib. III. 9 (Billi *vac.*); S. 10 = Billi p. 6. 3; p. 7. 3. (Ghib. *vac.*). Die Malereien im Castell dell' Uovo *om.* X. Billi; S. 11—14 = Billi l. c. 10. 11; 8. (Ghib. *vac.*) *vid.* auch Note. Ghib. bietet re Vberto; die hs., welche X vorlag, hatte Ruberto. Man könnte also daraus schliessen, dass die in der Magliabechiana befindliche, aus dem Besitze des Cav. Cosimo Bartoli stammende hs. der Commentarien mit jener, die X benutzte, nicht identisch ist (*vid.* Ghib. p. 98 ad R. 30.). V 1 führt in einer von X verschiedenen Reihenfolge Assisi, Arezzo (neu), nochmals Assisi (ungeschickte Dispostion von V 1.), Rom, Neapel, Rimini (neu), Florenz, Mailand (neu), Padua etc. auf. Die Werke Giotto's in Neapel nennt er nach Billi, hat aber auch Ghib. eingesehen (castello dell' Uovo). Also Sta Chiara, castello dell' Uovo, Anecdoten, fala del Re, Incoronata, Anecdote. X bringt seiner Disposition gemäss (wie p. 51. 6—9) erst die weltlichen, dann die kirchlichen Malereien. — Ueber Giotto's schlagfertigen Mutterwitz waren viele Anecdoten im Umlaufe: Boccaccio, Sacchetti, der Dantecommentator (Bologna Romagnoli) etc. theilen solche mit, nach deren Analogie ständig neue von der Florentinischen Novellistik hinzu erfunden wurden. Billi berichtet hier eine, die in der Novellenlitteratur nicht zu finden, vielmehr erst durch Vasari, der sie reproducirt hat, in dieselbe aufgenommen worden ist. Charakteristisch für X ist, dass er auf „Dicesi" bei Billi verzichtet, als gewissenhafter Compilator aber die Abweichung notirt. Schliesslich, wohl weil er nicht recht daran glauben mochte, strich er das Ganze leichthin durch. Nach Billi und X passirte die Geschichte mit dem Re Carlo. Das war Carl II, gestorben 1309. In der Erinnerung des Volkes verwischen sich die festen Umrisse, wechseln die handelnden Personen. So könnte man meinen, es handele sich um den Carlo, duca di Calabria, den Sohn Königs Robert, der von 1326—1327 Signore von Florenz war († 1328). Zu dem hatte Giotto Beziehungen. Er porträtirte ihn etwa 1326/27 auf einem Bilde im Signoriapalaste: der Herzog knieend vor Maria mit dem Kinde (Sans. II p. 436, Leben Michellozzo's). So würde Florenz erst recht als Herd dieser Anecdoten und Bonmots anzusehen sein. V 1. 2 lässt der Einfachheit halber alle

Vorfälle unter dem Könige Robert in Neapel spielen. — Nicht X, sondern Billi ist unseres Wissens der erste also, der von Malereien Giotto's in Neapel in Sta Chiara und in der Incoronata berichtet. Welcher Quelle er dabei folgte, ist kaum zu sagen. Die Billi'sche Erzählung, weil zu mager, erweitert V 1. in V 2 noch mehr. Billi weiss z. B. weder Ort noch Gegenstand der Fresken in der Incoronata; bei Sta Chiara nennt er die Apocalypse, für die er hinsichtlich der Erfindung und Anordnung in gänzlich unmotivirter Weise Dante herbeizieht. Da wäre also dieselbe Quelle zu vermuthen, welche überhaupt von der Mitwirkung Dante's an Giotto's Weltgerichtsbildern (z. B. in Padua) berichtete. V 1. 2. nennt ebenso kurz die Incoronata, von St. Chiara aber „alcune cappelle“ und „molte ſtorie del Vecchio et nuouo teſtamento“; vom caſtello dell' Uovo „molte opere et particularmente la cappella“; in der ſala del Re (V. 2.) unter den huomini famosi auch das Porträt Giotto's. In diesen Zusätzen nur Erdichtungen Vasari's zu erblicken, möchte wohl nicht angehen. — S. 15. 16; p. 54. S. 1. 2. Nebeneinanderstellung von Billi und Ghib. S. 15. 16 = Billi *vid.* p. 49. 7; S. 1. 2 p. 54. = Ghib. III 12. 13. (hier also keine Gedankenlosigkeit von X, vielmehr seine Gewohnheit zu arbeiten. *vid. sup.* p. 217). Die Fresken Giotto's in Assisi bedürfen noch einer eingehenden stilistischen Analyse. Ich würde dieselbe in meinem Aufsatze über Giotto (Jahrb. f. Königl. Preuss. Kunsts. VI.) gegeben haben, wenn ich nicht, gegen meinen Willen, veranlasst worden wäre, meine Arbeit vor ihrem Ende abzubrechen. Diese stilistische Untersuchung ist nun heutzutage sehr erschwert, da die Originalfresken Giotto's in Assisi leider zum grossen Theile nicht mehr vorhanden sind. Zu meiner grossen Betrübniss habe ich mich bei meinem letzten Besuche in Assisi im Frühjahr 1890 überzeugen müssen, dass die Malereien in der Oberkirche, diese ehrwürdigen Inkunabeln italiänischer Kunst, bis auf geringe Reste, durch einen Stümper dermassen übermalt, wie es heisst, „restaurirt“ worden sind, dass sie für die Stilkritik unbrauchbar geworden sind. Es ist zu bedauern, dass nicht bei Zeiten diesem modernen Vandalismus Einhalt gethan worden ist. Die Entwickelung der Malereien, wie ich sie vor der Uebermalung studirt habe, scheint mir kurz folgende zu sein: 1) Die frühesten Fresken (vor Giotto) befinden sich im Querschiffe der Oberkirche a) des rechten, b) des linken Armes (vom Altare aus). 2) Cimabue würde allein für den Chor in Betracht kommen, wenn die Erhaltung der Fresken auf den Autor einen sicheren Schluss zuliesse. 3) Die Darstellungen aus dem alten und neuen Testament an den Längswänden der Oberkirche sowie die 4 Evangelisten des ersten Deckenfeldes sind Arbeiten verschiedener, in byzantinischer Tradition befangener, mehr

oder weniger geschickter Maler. Cimabue hat m. E. damit nichts zu thun; auch nicht mit der Maria mit Kind in trono und 4 Engeln im rechten (wenn man vor dem Hauptaltare steht) Querschiffe der Unterkirche, die vor verhältnissmässig kurzer Zeit ans Tageslicht befördert worden ist, und von einer Schönheit, Plastik des Vortrages, Grossartigkeit und Innigkeit des Ausdruckes ist, dass kein Werk Cimabue's, selbst nicht seine Rucellaimadonna damit verglichen werden kann. Der Charakter dieses Bildes erscheint mir vielmehr sienesisch. 4) Die beiden anderen Deckenfelder sowie die Franziskanerheiligen an dem Bogen der Eingangsthür verrathen kosmatesken Einfluss; doch nehme ich auch hier zwei verschiedene Maler an 5) Die 28 Fresken mit Geschichten aus dem Leben des hl. Franz stammen von Giotto, der sie aber zu verschiedener Zeit, zuletzt mit Hilfe von Schülern und Gesellen ausgeführt hat. Und zwar scheinen die frühesten, die den werdenden Meister zeigen, Fresko Nr. 2 bis 16 zu sein. Vollendeter in Kompostition und Formengebung, mit einem Worte künstlerischer, sind Fresko 16 bis 28 und Nr. 1. Schülerhände in steigendem Maasse, vielleicht auch schon die des Taddeo Gaddi, lassen sich besonders von Nr. 22 an verfolgen. Die letzten Bilder sind nach dem ersten Aufenthalt Giotto's in Rom (etwa seit 1296) entstanden, denn auf Nr. 28 findet sich eine Abbildung der Trajanssäule. 6) Die Madonna mit dem Kinde, eine Halbfigur über der Eingangsthür, kann von Taddeo Gaddi herrühren. Sie stimmt stilistisch mit dem gleichen Gegenstande an der Front der Baroncellikappelle überein. 7) Die vier berühmten Allegorien in der Unterkirche hat Giotto sämmtlich entworfen, vielleicht auch theilweise zu malen begonnen. Die letzte Ausführung ist jedoch von Anderen. Die hochpoetische Armuth zeigt sienesisches Colorit; ebenso die Keuschheit. Der Gehorsam mag florentinisch sein. Am schwächsten ist die Glorifikation des hl. Franz von einem unbedeutenden Florentiner, der Giotto's Entwurf gehörig verballhornt hat. Die 4 Allegorien sind wahrscheinlich nach dem Jahre 1302 entstanden und zwar nach einem Aufenthalte Giotto's in Florenz, denn auf der Keuschheit ist der Thurm des Palazzo Vecchio in Florenz abgebildet, welcher bekanntlich 1302 frühestens fertig geworden ist (*vid.* Loggia de' Lanzi.). Giotto's Thätigkeit in Assisi erstreckte sich also über einen beträchtlichen Zeitraum und wurde durch einen Aufenthalt des Meisters in Rom und Florenz mindestens zweimal unterbrochen. — — S. 3 = Ghib. III. 10; S. 4. = Ghib. IV 4. Ghiberti's Text (*vid.* p. 98 ed S. 10.) ist unverständlich, durch Kopisten verderbt. Ich zweifle, ob X einen besseren als wir vor Augen gehabt habe. In diesem Falle bezieht X die quattro tauole in Sta Croce (Ghib. IV 3) auf Padua; in

den Kopien der Commentare fehlte eben jede graphische Gliederung. Aber m. E. spricht Ghib. IV. 4 überhaupt nicht von Padua, sondern von Sta Croce. Wäre aber auch Padua zu lesen, so kann ich doch nicht zugeben, dass eine getrennte Aufzählung der Werke Giotto's auf eine zeitliche Verschiedenheit derselben schliessen lasse, also die Malereien im Santo nach denen der Arena entsanden wären (CCi. I. 428). Ghib. hat keine chronologische, vielmehr eine topographische Anordnung des Textes befolgt, diese freilich nicht immer durchgeführt. V 1. sagt: Partissi di Fiorenza per fare nel Santo di Padoua alcune capelle, doue molto dimorò: perche fece ancora nel luogo dell' arena vna gloria mondana, la quale gli diede molto onore. Da mag Ghib. zu Grunde liegen. V 2. berichtet (an zwei Stellen) von nur einer Kappelle im Santo und zwar für die Scaliger und von der Gloria mondana. Vasari wusste also nichts Genaueres. Erhalten in Padua ist 1) die Scrovegnikappelle, die Giotto mit Hilfe von Schülern und Gehilfen, wie deutlich wahrzunehmen ist, ausgemalt hat. Der Entwurf der Darstellungen ist ganz Giotto's Werk. Das Weltgericht bildet den Abschluss. Als Zeit kämen die Jahre 1304 bis 1306 (vielleicht auch noch länger) in Betracht. Man weiss, dass Dante, der im August in Padua auf ein paar Tagen weilte, mit Giotto dort zusammentraf. Man glaubt, Giotto sei von Dante in seiner Kunst beeinflusst worden; speziell in dem Jüngsten Gerichte zu Padua, überhaupt in seinen Weltgerichtsbildern trete die Abhängigkeit des Malers von dem Dichter zu Tage. (Selvatico). Ich vermag davon in Giotto's Werken nichts zu entdecken. Von der Divina Comedia, die doch allein in Betracht kommen könnte, war, als Giotto in Padua malte, nichts bekannt. Eher könnte der grosse Maler den Freund Dante beeinflusst haben. Wenn man nach den Quellen forscht, aus denen Giotto, was die Weltgerichtsbilder anlangt, geschöpft haben könnte, so möchte ich eher an die Rappresentazioni sacre erinnern. Da waren volksthümliche Stoffe geboten. Villani ad 1304 berichtet z. B. von einer Aufführung des Inferno auf der Carraiabrücke zu Florenz (als von einer alten Gewohnheit) und dem dabei stattgehabten Unglücke, das die Erwähnung eben veranlasste. 2) Im Capitelsaale des Santo befinden sich stark verdorbene Fresken Giotto's, die ein Urtheil kaum zulassen dürften. 3) Giotto, was keiner der Biographen berichtet, soll auch im Communepalast von Padua gemalt haben. Erhalten davon ist aber nichts Seine Thätigkeit im Stadthause bezeugt Riccobaldo Ferrarese wie auch Ghib. III 11. (*vid sup.* p. 213.). S. 5. = L D. p. 119. 10.; Billi p. 4. 9; p. 5. 11; p. 6. 7; p. 7 R. 13.

Stefano Fiorentino. Ueber diesen Meister, wie über Maso und Giottino, herrscht grosse Unklarheit, deren Entstehung jedoch jetzt mit

Hilfe der vorhandenen Quellen klarzulegen ist. Dass ein Maler Stefano in Florenz in der ersten Hälfte des Trecento existirt habe, kann nicht bezweifelt werden; fraglich ist nur sein Verhältniss zu Giotto und Giottino. Zwar behauptet Sans. I p. 447 Note, dass dieser Stefano weder in dem ältesten Matrikelcodexs einer Zunft, „welcher gegen Mitte des 15. Jhdts. geschrieben und von 1290 bis 1443 reichen soll," noch in dem Rotolo der Lucasgilde sich verzeichnet finden. Diese Matrikeln habe ich zum ersten Male auszugsweise n der Loggia de' Lanzi p. 311 seq. publicirt. Der erste erhaltene Codex (Nr. VII. l. c. p. 312 seq.) ist in der Zeit vom 1. Januar bis 30. April 1447 (st. c.) aus 7 resp. (mit dem Contado von Florenz) aus 8 älteren Listen zusammengestellt worden, deren erste mit dem Jahre 1297, und deren letzte mit dem Jahre 1409 (st. c.) beginnt. In diesen begegnet in der That vor dem Jahre 1386/7 kein Maler dieses Namens. Jedoch in dem zweiten Matrikelcodex (Nr. VIII.) vom Jahre 1320 an, der innerhalb der Jahre 1320 bis 1347, also bis rund 1350 geschrieben worden ist, kommen vor: Stephanus Zenobii; Stephanus Naldi; Stefanus Vannis Conpagni, pictor de Lonciano (Flecken im Val d'Arno Fiorentino, auf dem Monte Morello gelegen, Repetti). Mit einem der hier genannten kann unser Stefanus recht wohl identisch sein; und dabei ist zu beachten, dass diese Matrikeln keine irgend erschöpfende Zusammenstellung der Maler bieten. Dass ferner in der Liste der Lucasgilde der Name Stefano nicht erscheint, rührt daher, dass an jener Stelle zufällig das Pergamentblatt zu 3/4 Theilen ergänzt ist; auch umfasste diese religiöse Compagnie keineswegs alle zünftigen Maler von Florenz und Umgegend. — Der Sohn der Caterina di Giotto di Bondone, welche mit dem Maler Ricco di Lapo (popolo di St. Michele Visdomini; erwähnt c. 1320—1338, später nicht mehr; also todt? cfr. Loggia p. 330) verheirathet war, hiess Stefano. Sein Metier ist unbekannt. Er könnte mit Rücksicht auf den Stand des Vaters Maler gewesen sein. Nach Bald. war er Maler (Bald. I. p. 130 ad a. 1333; freilich geht aus der Urkunde nicht hervor, dass der Stefano, welcher die Himmelfahrt Mariae in Pisa gemalt hat, mit dem Enkel Giotto's identisch war). Bald.' Angabe (I. p. 212), dass dieser Stefano dipintore a. 1301 geboren sei (berechnet nach V a.' fragwürdiger Inschrift, die das Alter auf 49 Jahre angibt), ist kaum glaublich. Denn wenn Giotto a. 1267 zur Welt kam, so kann seine älteste Tochter nicht gut schon a. 1299/1300 geheirathet haben, ganz abgesehen davon, dass es fraglich ist, ob Giotto's direkte Nachkommenschaft überhaupt mit einem weiblichen Gliede anhob. Aber auch CCi'.s (II p. 89) Behauptung, dass Stefano a. 1333 geboren sei, ist irrig, da in diesem Falle weder er selbst noch sein angeblicher Sohn Giottino

bei Giotto gelernt haben können. — Einen Stefano erwähnt Sacchetti in der bekannten Novelle (Nr. 136). Das derselbe Zeitgenosse Orcagna's, Taddeo's Gaddi, Alberto's Arnoldi etc. gewesen sei (CCd, CCi l. c.), möchte nicht zutreffen, denn jene Tischgesellschaft sprach von den „Dipintori che sono stati". Endlich wird ein Maestro Stefano (also ein Maler) als Vater des a. 1369 (19. Juli bis 2. Oct. CCi. II 102) im Vatikan beschäftigten Malers Giotto's urkundlich erwähnt (*vid. inf.* p. 32—34). Ob er damals noch lebte, geht aus dem Sprachgebrauche jener Urkunde nicht hervor (z. B. bei Taddeo Gaddi, der schon todt war, fehlt die daraufbezügliche Bemerkung olim). — Wer nun von allen diesen Personen mit dem Maler Stefano Fiorentino identisch sei, wird mit Sicherheit kaum festzustellen sein. Am liebsten möchte man den Enkel Giotto's und den maestro Stefano, padre di maestro Giotto (a. 1392) grade mit Rücksicht auf den Namen Giotto, welcher auf Giotto di Bondone hinweisen kann, für eine und dieselbe Person erklären und damit auch den „berühmten" Maler Stefano, dessen Vita die Quellen erzählen, identifiziren, Giotto's Talent hätte sich dann in seiner Familie weiter vererbt. Allein zu beweisen ist das nicht; auch gab es mehrere Leute namens Giotto. Und wäre dann Stefano nicht auch in der gleichzeitigen Literatur, z. B. von Sacchetti durch irgend einen Zusatz als Enkel Giotto's charakterisirt worden? Allein Schlüsse ex silentio sind misslich. Nichts hindert jedoch anzunehmen, dass maestro Stefano Fiorentino, mag er nun der Vater jenes Giotto von 1369 gewesen sein oder nicht, ein jüngerer Zeitgenosse Giotto's di Bondone (ähnlich wie Taddeo Gaddi) gewesen und wie jener aus anderer Lehre erst verhältnissmässig spät zu Giotto übergegangen wäre. (Taddeo's Werke weisen ja z. Th. noch andere Einflüsse auf.) Es gab genug Maler in Florenz neben Cimabue und Giotto, von denen der letztere allerdings der grösste war, deren Kunst die der anderen verdrängte. Dante nannte Cimabue und Giotto, nicht weil er eine Kunstgeschichte von Florenz hinterlassen wollte, — da hätte er mehr geboten — sondern beispielshalber zur O vanagloria dell'umano posse, als Typen und Häupter zweier Richtungen in der Kunst, die in Florenz wie überhaupt in Italien um die Wende des 13ten und 14ten Jhdts. zuerst nebeneinander bestanden, um sich dann abzulösen. Meine Erwägungen fasse ich dahin zusammen, 1) dass urkundlich Giotto einen Enkel Stefano besass, dessen Handwerk unbekannt ist; 2) dass die Literatur des Trecento und (aus der ersten Hälfte) des Quattrocento: a) Sacchetti, b) Fil. Villani († 1405), c) Ghiberti (c. 1453), d) Landino (c. 1480) einen maestro Stefano Fiorentino als bedeutenden Maler überliefert, den sie nicht in verwandschaftliche Beziehung zu Giotto setzt; 3) Und dieser Stefano scheint ein jüngerer Zeitgenosse Giotto's

gewesen zu sein, der letzteren um nicht viele Jahre überlebte, vielleicht, was zeitlich möglich wäre, der Vater Giottino's. Denn nach Sacchetti ist die Zeit des Künstlers annähernd zu bestimmen. Jene Sitzung, in welcher Orcagna die Frage nach dem grössten Maler nächst Giotto (fu, Präteritum!) zur Diskussion stellte, fand c. 1356—1359/60, also etwa 1358 statt, denn Orcagna heisst capomaestro von Orsanmichele. Nach dem Zusammenhange war aber Stefano nicht mehr am Leben, also mag die Tradition bei Vas. und Bald. in betreff des Todesdatums (a. 1350) Recht haben, vielleicht auch in betreff des Geburtsjahres; Stefano mag also verhältnissmässig früh gestorben sein. Sacchetti konnte das wissen; ja er wird Stefano noch persönlich gekannt haben. — (Sacchetti geb. c. 1335 nach Tiraboschi und Landau (Beiträge zur Geschichte der ital. Novelle p. 16), nach Gaspary um 1330 und gestorben c. 1399/1400, schrieb seine Novellen nicht vor 1393 (Landau) nieder; die einzelnen Stücke hatte er aber, wie ich annehme, schon längst bei verschiedenen Gelegenheiten während seines Lebens verfasst; jenes Datum bezieht sich nur auf die Vervollständigung, Redaktion und Publikation seiner Sammlung.) — Theils nach Sacchetti, theils aus eigener Erfahrung berichtete dann Fil. Villani von Stefano. Hier zuerst die Bezeichnung scimmia della natura, offenbar ein in Florenz üblicher Spitzname, den Ghiberti vermeidet, wesshalb er F. Vill. wohl nicht benutzt haben kann. Aus Vill. floss LD; aus diesem Billi; dann X; wohl auch Alb. R.' Stephanus Symia (unverstanden, gleichsam als Eigennamen; in Alb. F. *vac.*). Wenn CCd. I. 331 Note erzählen, aus Alb. R.' unverstandenem Symia habe Vas. scimmia della natura (ähnlich CCl. II p. 88) gemacht, so widerspricht dem die Florentiner Literatur. — Die trecentistischen Quellen berichten ihrer Natur und ihrer speziellen Aufgabe gemäss nichts über Stefano's Arbeiten. Ghiberti zuerst hatte sein Oeuvre zusammengestellt, und zwar in grosser Reichhaltigkeit; auf Grund welcher Quellen, ob er das Meiste noch gesehen hatte, ist unbekannt. Ob daneben in Florenz eine Tradition über Stefano bestand, die von Malereien wusste, welche bei Ghib. fehlen, und derzufolge Stefano in verwandtschaftlicher Beziehung zu Giotto und Giottino stand, ist als sicher nicht zu erweisen, vielleicht aber anzunehmen. Wie dem immer sein mag, vor dem Cinquecento (nach unserer heutigen Quellenkenntniss), als das gebildete Publikum in Florenz aus antiquarischem Interesse gleichsam an die Constituirung der florentinischen, dann der italiänischen Kunstgeschichte ging, wurde diese Tradition literarisch fixirt. Damals begegnet die Bemerkung zuerst, dass Stefano der parente Giotto's (so Billi); dann die, dass er der Vater Giottino's war (so X), worauf Vas. die gesammte Ueberlieferung gleichsam codifizirte. — Billi, welcher nächst Ghiberti

(soweit wir wissen) die vollständigste Erzählung hinsichtlich der Kunstentwickelung in Florenz gegeben hat, ist, was Stefano anlangt, viel dürftiger (p. 10. S. 6—9; p. 11. S. 5—8). Er nennt die Transfiguration in Sto. Spirito (wie Ghib.), doch scheinbar unter genauer Angabe ihres Standortes; dann eine Himmelfahrt Mariae in Pisa (*vac.* Ghib.), dieselbe, welche Bald. nach einem Document des Klosters Cestello von Florenz erwähnt. Ferner setzt er den Maler um 1330 an, macht ihn (wie erwähnt) „nach Hörensagen" zum Verwandten Giotto's, kennt aber kein näheres Verhältniss zwischen ihm und Giottino, weshalb er Stefano auch weit hinter Giottino abhandelt. Da aber Giottino „per fama" als Giotto's Sohn galt (Billi X), so ergab sich freilich für den Leser ohne weiteres auch der verwandtschaftliche Zusammenhang zwischen Stefano und Giottino, ein Schluss, den Billi nicht gemacht zu haben scheint. Wie man sieht, waren Ghiberti's und Billi's Quellen nicht dieselben. Diese dem Anscheine nach so wenig übereinstimmenden Vite seiner Gewährsmänner brachte X an zwei räumlich weit getrennten Stellen und so, als handele es sich um zwei verschiedene Künstler. Zunächst folgte X (p. 54.) Ghiberti, gleich als schenke er diesem am meisten Glauben, fast verbotenus, nur hier und da den Ausdruck kürzend oder variirend und mit Ausschluss von S. 6. — (Santo Spirito für S. Agostino (Ghib.); fortuna = turbatione di tempo et con grande tempesta; acanto = allato; una cappella, doue nell' archo dinanzj = capella . . . dipinse la tauola (X ohne Altartafel, wohl aus Flüchtigkeit); gloria (Ghib.) = historia (X *vid. inf.*); chiesa di San Francesco wohl Zusatz von X.) — Merkwürdig ist p. 54. S. 6, der weder in Ghib. noch in Billi vorkommt. Freilich „nominato lo Scimia" gewährte die bekannte Literatur, nicht jedoch die Zeitbestimmung (fu nel tempo di Giotto) und die präcise Angabe, dass Stefano padre di Giottino war. X hat hier also eine dritte unbekannte Quelle benutzt, welcher einen gewissen Werth zuzuschreiben, ich geneigt bin. Meine eigenen Schlüsse führten zu dem Resultate, dass Stefano ein jüngerer Zeitgenosse Giotto's war; und dass er der Vater Giottino's war, besagt das Doc. von 1369. Ueber die Natur dieser unbekannten Quelle, ob dieselbe textlich mehr mit Ghib. oder mit Billi zusammenhing, die oben bei X bezeichneten Abweichungen z. B. enthielt, wie weit sie reichte, in welche Zeit sie gehört, u. s. w., ist nichts zu sagen. Bisweilen denke ich an Landin († 1504), ohne zu dieser Vermuthung grosses Zutrauen zu besitzen. — Nachdem schon eine Reihe quattrocentistischer Künstler vorgeführt war, griff X dann (p. 91. 1—4) auf Billi (l. c.) zurück, dessen Text er in besserer Anordnung nachtrug. Auf Grund der neuen Quelle machte X dem Diceuasi Billi's (p. 10. 9.—p. 11. 8. ist selbständige Umwandlung

Petrei's) durch Note 2 ein Ende. Note 1 erklärt sich aus der p. 121 mitgetheilten Liste Billi's. X hatte zuerst die Vite Bicci's und Neri's di Bicci vorangehen lassen. Note 3 entstand wohl auf Grund selbständiger Zuweisung von X; ursprünglich hatte derselbe die S. 5 genannten Künstler (p. 82a. der hs.) unmittelbar auf Berto linaiuolo (p. 102. 1—3) folgen lassen. Ob letztere in Billi standen, bleibt unentschieden. — V 1. lässt sich folgendermassen analysiren: zuerst die gewöhnliche Einleitung, und dass Stefano direkt bei Giotto gelernt und nach dem Tode des Lehrers seine Kunst bewiesen habe. Danach die Noſtra Donna in Piſa nach Billi (also andere Anordnung wie X). Es folgen die tre archetti in Santo Spirito (dies nach Ghib.) und zwar zuerst (mit Billi) die Transfiguration, jedoch ohne Billi's Lokalisirung. Vas.' Beschreibung dieses Fresco's ist zu allgemein gehalten, um zu beweisen, dass er dasselbe gesehen habe. Dasselbe gilt von den folgenden Wandbildern, der Befreiung der Indemoniata (— die salita wohl aus a pie del tempio) — und des naufragio di San Pietro (nach Ghib.) mit gänzlich unklarer Ortsbezeichnung. Danach Sta Maria Novella. Nach Ghib. wird wohl der hl. Thomas von Aquino angeführt, aber Vas. gibt seinen Standort anders an (eigene Kenntniss?), fügt auch ein Crucifix (*var.* Ghib. Billi X) zu, das mangelhaft restaurirt worden sei. Dann die cappella nach Ghib., doch übersah V 1. aus Flüchtigkeit die tauola und l'archo dinanzj. X kann er unmöglich dabei benutzt haben; offenbar nennt V 1. in Sta Maria Novella das, was zu seiner Zeit noch an Bildern vorhanden war und ihm für Stefano zu passen schien. Es folgt der Satz mit „ſcimia della Natura". Dann Stefano in Mailand nach eigenen Quellen. In Assisi spricht V 1. von einer „ſtoria" mezza finita (Ghib.: gloria cominciata). Aus der zweifachen Erwähnung bei Ghib. und X, aus dem Gleichklang: gloria: ſtoria vermuthe ich, entweder, dass die von X wie Vas. benutzte hs. Ghiberti's ſtoria bot, aus der der Schreiber der Magliabechiana gloria gemacht habe; oder dass (wie V 2.) una storia della gloria urspr. da stand. Was V 1. noch über Stefano bringt, ist von anderer Herkunft. Zum Schlusse nennt V 1. (V 2) Maſo, detto Giottino, der nach der Meinung einiger (Stimaſi) Stefano's Sohn, nach anderer Giotto's Sohn (wegen des Namens) gewesen wäre. „Ma io, fährt Vas. fort, per alcuni ſtratti c'hò viſto; et per certi ricordi di buona fede, ſcritti da Lorenzo Ghiberti, et da Domenico del Ghrillandaio, piu toſto credo che' foſſe figliuolo di Stefano, che di Giotto". Diese Stelle ist sehr wichtig. Ueber die direkte Benutzung Ghiberti's bei V 1. 2. kann kein Zweifel sein. Unerklärlich ist aber, wie Vas. grade an dieser Stelle diesen Autor nennt, welcher von Giottino nichts weiss. Das entsprach aber der Weise Vasari's zu arbeiten, der in den meisten

Fällen seine Quellen überhaupt nicht, bisweilen unter so allgemeinen Redensarten angeführt hat, dass dieselben unbekannt bleiben, häufig aber auch, gleichsam um den Leser von der richtigen Spur abzulenken, ganz andere citirt als er in Wahrheit benutzt hat. Das letztere mit dem zweiten Fall combinirt, scheint hier vorzuliegen. Weder Ghiberti noch, wie ich glaube, Ghirlandajo gestattet hier die Berufung. Was die Ricordi Dom. Ghirlandajo's anlangt, so glaubte Milanesi, der die hs. von X recht gut kennt, ein Excerpt derselben sei in ihr enthalten. Ich muss um Entschuldigung bitten, dass ich infolge eines ungenauen Citates im Jahrb. f. K. Preuss. Kunsts. VII. Milanesi's Annahme als unmöglich zurückgewiesen habe. Vielmehr ist diese Vermuthung an sich durchaus denkbar, wenngleich ich noch immer der Ansicht bin, dass sie in diesem speziellen Falle nicht zutrifft. Vasari konnte sehr wohl diese Ricordi benutzen. Dieselben befanden sich dann zur Zeit der Abfassung von V I. im Besitze Ridolfo's Ghirlandajo († 1561), mit dem Vasari intim verkehrte. Dann konnte Vasari sie aber nicht aus der hs. von X kennen, der vor 1550 schrieb, und dessen Compilation nachher im Besitze der Gaddi war. Ich vermag also in dem Anonymus nichts von den Ricordi Ghirlandajo's zu erkennen, die vielmehr bis jetzt noch immer als verloren gelten müssen, und über deren Inhalt sich nur Vermuthungen aufstellen lassen: Ricordi übersetzen wir am richtigsten mit Memoiren. Florenz hatte eine reiche Memoirenliteratur zur Zeit der Blüthe der Stadt im Quattro- und Cinquecento producirt. Charakteristisch ist, dass dieselbe mit dem Verluste der Freiheit aufhörte. Der gewöhnliche Zunftbürger machte Aufzeichnungen über die Ereignisse in seinem bescheidenen Dasein und verknüpfte damit auch wohl die Erzählung von den Geschicken der Stadt, von den politischen wie inneren Begebenheiten, auch bisweilen von dem Klatsche, der in Fülle von der Arnostadt erzeugt wurde, soweit das alles ihm wichtig erschien oder bekannt war. Luca Landucci's Diario ist für diese Gattung von typischer Bedeutung. Daneben existiren Familienaufzeichnungen im engeren Sinne, wie die des Ludovico Buonarroti, des Neri de' Bicci, des Alesso Baldovinetti u. a. Von dieser letzteren Art werden Ghirlandajo's Ricordi gewesen sein. Sie enthielten wohl vorzugsweise eine Sammlung von auf Ghirlandajo's Leben, Lernen und Wirken bezüglichen Nachrichten, kaum eine Künstlergeschichte. Die hiesse anders, etwa commentario, notizie etc. Freilich nennt Vas. Ghiberti's Commentarien auch Ricordi. Das ist aber ein ungenauer Titel, der jedoch schliesslich mit Rücksicht darauf dass Ghib. ja am ausführlichsten von s e i n e m Leben und Wirken erzählt, wozu die übrigen Nachrichten in epigrammatischer Kürze eine Einleitung gleichsam bilden, noch zurecht bestehen könnte. Anzunehmen, Ghirlandajo's Arbeit wäre von

demselben Genre wie die Ghiberti's, möchte nicht angehen. Was hätte Ghirlandajo auch anders als Ghiberti geben können unter Hinzufügung der Nachrichten über die quattrocentistischen Künstler von Ghiberti bis auf seine Zeit. Aber davon, dass Ghirlandajo in dieser Weise schriftstellerisch thätig gewesen wäre, verlautet nichts. Vasari, der doch sogut mit Ridolfo stand, würde doch davon etwas gesagt haben, zumal er über Ghiberti's literarische Produktion (wenn auch absprechend), berichtet. Zudem ist grade der Abschnitt über Dom. Ghirlandajo in der hs. von X ungemein dürftig, während wir doch hier genauere Nachrichten erwarten müssten, wenn anders diese Ricordi in dem Texte von X enthalten sind. Vas. dagegen ist in dieser vita besser beschlagen. (Ridolfo war wohl hauptsächlich sein Souffleur.) Aus alledem folgt, dass die Ricordi Ghirlandajo's, über deren Inhalt, Titel, Entstehungszeit, Verbleib etc. wir nichts wissen, zwar von V 1. 2. benutzt sein mögen, wo und wie entzieht sich unserer Kenntniss, dass sie mit der hs. von X jedoch in keinem Zusammenhange stehen. Anders verhält es sich mit den alcuni ſtratti c' hò viſto (veduti V 2). Im ersten Augenblicke dachte ich dabei an Billi's Opera. Allein Billi erzählt ja grade, dass Giottino Giotto's Sohn gewesen wäre, wogegen sich Vasari's Kritik richtet. Das Citat aus den ſtratti stimmt vielmehr mit X Worten p. 54 Z. 6 überein. Also hätte Vasari doch den Text von X ganz oder theilweise (ſtratti) gesehen, und Wickhoff hätte demnach Recht, wenn er behauptet, die hs. von X sei entstanden, um Vas. Material zu liefern? Die Annahme ist unmöglich mit Rücksicht auf die grossen Differenzen zwischen X und Vas., auf die ich bereits aufmerksam gemacht habe, und welche in der Folge noch weiter sich konstatiren lassen. Meiner Ueberzeugung spielt V 1. 2. hier auf jene dritte unbekannte Quelle an, die gleich ihm X benutzt hat.

Die Werke Stefano's sind heute sämmtlich untergegangen, also ist es unmöglich, Stil und Können dieses Meisters näher zu bestimmen und die Quellenaussagen auf ihren Werth hin zu prüfen.

Taddeo Gaddi. Diese vita hat X durch eine eigenartige, recht geschickte Verbindung von Ghiberti (VI.) und Billi (p. 8. 7—15; p. 9. 5. 6) zu Stande gebracht. Aus Note 1 folgt noch nicht, dass Billi, wie X anzunehmen schien, den Schulzusammenhang zwischen Giotto und Taddeo geleugnet habe. P. 6. 8; p. 7. 6 nennt Billi den Taddeo ausdrücklich einen Schüler Giotto's. Billi mag den Passus aus anderen Gründen gestrichen haben. Nur das folgt aus der Note, dass X die Originalhs. Billi's vor Augen gehabt, den Strozzianus und Petrei nicht gekannt zu haben scheint. R. 25 = Ghib. — et doppo . . chiamato, wohl selbstständiger Zusatz von X; S. 12 verkürzt = Ghib. VI. 1. — Pag. 55.

S. 1 = Ghib. (Billi; Alb. F. *vac.*) — S. 2 = *vac.* Ghib. Billi. Hier wieder die Quelle unbekannt. Alb. F. nennt zwar die Niccolauskapelle; aber X hat, wie ich schon mehrfach erwähnt habe, diesen Guida nicht gekannt, sicher nicht benutzt. — S. 3. 4 = Ghib.; circha a mezo = Billi; p. 8. 7—9; p. 9. 5. nel muro eigener Zusatz, der sich von selbst versteht. R. 11; S. 5 = Billi S. 15. resp. 6. — S. 6 = Ghib. (Billi kurz.) — Alb. F. führt folgende Arbeiten Taddeo's in Sta. Croce an (p. 14. 15): Die Cappellen Baroncelli, St. Andrea; ferner molte altre cose wie die Erweckung des Kindes, eine expositione di Chrifto neben dem Marsuppini-Grabmal sopra le porte (la porta?), das Tabernakel fuori gegenüber dem Hospitale del Tempio, endlich das Grab Taddeo's im chioftro der Kirche. Danach kann X mit Alb. F. nicht in Verbindung gebracht werden. Alb. F. nennt p. 11 uno Stendardo grande von der Hand Taddeo's unter der Kuppel von St. Lorenzo. Auch dieses Werk *vac.* bei Ghib. Billi, X. (V 1. 2 *om.* wohl aus Flüchtigkeit.) — S. 7 bis 12 = Billi l. c. (Ghib. *vac.* ebenso Alb. F. excl. St. Spo.: sei quadri et il Crucifisso). — V 1 in anderer Reihenfolge beginnt mit St. Croce, wo er mehr bietet: So die Rinuccinikapelle, die aber Giovanni da Milano ausgemalt hatte. V 1. 2 wies wohl diese Malerei Taddeo aus stilistischen Gründen zu. Für die folgende Baroncellikappelle kämen Billi. Alb. F. dann die alte begründete Tradition in Betracht. In den moltissime cappelle mag er auf Ghib. anspielen. Der zwölfjährige Jesus nach Billi (*om.* Alb. F.). Neu sind die Fresken der cappella Bellacci (*om.* Alb. F. Billi. X; vielleicht eigene Taufe) und di St. Andrea (Alb. F.). Danach der todte Christus mit den Marien (Alb. F.). Das ist keine Pietà (*vid.* X p. 52. 7.), wie CCd. CCi. meinen; eher eine Klage oder ein Eccehomo: wohl Christus im Grabe aufrecht stehend mit den klagenden Frauen. Danach die Auferweckung des Kindes. Ghib. Alb. F. geben den Ort dieses Fresco's nicht an; nur ungenau Billi (danach X); ganz bestimmt aber V 1. 2, da er ia a. 1566 den Tramezzo in Sta. Croce entfernen liess (*vid. sup.* p. 220.). Billi wie Vas., die beide diese Malerei kannten, divergiren aber hinsichtlich der Porträtfiguren. Billi nennt Giotto, Dante und Taddeo Gaddi; Vas. ausser den beiden ersten Guido Cavalcanti. Aber V. 1 hatte darum doch Billi vor Augen gehabt und bezieht sich in V 2 auf dessen Bezeichnung mit den Worten: „altri dicono fe ftesso" — altri dh. nur Billi; wieder hier ein für Vas. charakteristisches Quellencitat. Vas. braucht oft den Plural, wenn es sich nur um einen Einzelnen handelt (*vid.* die Erwähnung Condivi's in der Vita Michelangelo's.). In Florenz waren in betreff der Porträts auf diesem Fresko verschiedene Versionen im Umlaufe, denen V 2. Rechnung trug. Jedenfalls kann er X nicht

benutzt haben. Nicht minder charakteristisch für Vas. ist die Wendung, die nun folgt, dass Taddeo in Sta. Croce noch an verschiedenen Stellen gemalt habe, molte figure, welche die Artefici (V 2. Pittori) an ihrem Stile schon als Werke dieses Künstlers erkennen würden. In Alb. F.' Reihenfolge nennt V 1. 2. das Tabernakel in ſul canto della uia del Crociſiſſo, das mit Sta. Croce nichts zu thun hat. — Wie man sieht, hat das Oeuvre Taddeo's in Sta. Croce von Ghib. bis Vas. eine bedeutende Vergrösserung erfahren. Viele Zuweisungen Alb. F.' und Vas.' erwecken Bedenken. Man thut gut, sich an Ghib., allenfalls noch ausserdem an Billi zu halten, soweit nicht anderweitige urkundliche Belege vorhanden sind. Die Cappelle Rinuccini-Bellacci sind zu streichen. Unkontrollirbar sind auch Taddeo's Arbeiten für Sto. Spirito. Billi-X nennen den Verrath Christi und ein Crucifix; Alb. F. noch 6 Tafelgemälde; V 1. 2, der Alb. F. hier nicht gefolgt zu sein scheint, noch eine Ultima Cena. Neu sind das Altarstück in Sto. Stefano del Ponte und die Beweinung in Orsanmichele (*vac.* Ghib. Billi. Alb. F. X). Die Niccolauskappelle bei den Serviten beschreibt V 1 ausführlich; er hat sie also gesehen. Ob Alb. F. seine Quelle war, ob diejenige von X weiss ich nicht. Was X sonst noch in dieser Kirche nach Ghib. nennt, *om.* V 1. In V 2 aber begegnen ausser der cappella di San Niccolo die Fresken und die Altartafel der Chorkappelle mit Geschichten aus dem Leben der Maria; das Abendmahl ferner und ein Crucifix im Refektorium. Ob dieses alles von Taddeo herrührte, mag dahingestellt bleiben. 1568 war freilich noch die Niccolauskappelle sichtbar, welche erst später von Jacopo da Empoli und Matteo Rosselli neu gemalt wurde; aber nicht mehr die Chorfresken, die nach Vas.' eigenem Berichte a. 1467 durch Leon Batiſta Alberti's Umbau vernichtet wurden. (Hat also Vas. hier eine besondere schriftliche Quelle gehabt?) Bei der Gelegenheit soll die Tafel in den Kapitelsaal des Conventes gebracht worden sein, wo sie also Billi sah, ohne von ihrem früheren Zweck noch Standort zu wissen. Billi resp. sein Gewährsmann schrieb also nach 1467. — Auf Taddeo's wirkliche oder vermeintliche Arbeiten in Sta. Annunziata folgen die Hiobfresken nach Billi, die nicht von Taddeo herrühren. Neu ist die Noſtra Donna in St. Francesco di Pisa. Danach die Allegorie an der ehemaligen Mercatanzia (nach Billi; Alb. F. *vac.*), die V 1. 2. genau beschreibt, als hätte er sie gesehen, unter Abdruck der darauf befindlichen Inschrift. Gleichwohl ist zweifelhaft, ob das Fresko damals noch sichtbar war. (Auch X spielt nach Billi auf diese Inschrift an, die im Quattrocento also noch lesbar gewesen wäre?) Schon Raff. Borghini (Sans. I 579. Note) kannte weder Fresko noch Inschrift. Ob Vas. die letztere richtig reproducirt hat, ist fraglich.

Vielleicht lautete der letzte Vers nach Billi-X: „Difcepol fu' di Giotto il gran maeftro". X hat Billi ungenau kopirt; sopra il bancho ist zu esen. — Vas. eigenthümlich sind die Werke Taddeo's in Arezzo, im Casentino, in der Spagnuolikappelle (letztere gemeinsam mit Simone „Memmi"; offenbar nach Vas.' stilkritischem Urtheile. Ueber den hl. Hieronymus *vid.* Commentar zu p. 52. 11. (*om.* Alb. F.) Zum Schlusse folgen Notizen über die Familie Gaddi, über die Zeit seines Todes, die Schüler, eine kurze Charakteristik des Meisters, das Begräbniss (nach Alb. F.), das wohl einer späteren Zeit angehörige Epitaph., endlich der Campanile (*vid. sup.*); letzteren wies bereits Billi (p. 6. 8; p. 7. 6) Taddeo zu.

Maso und Giottino. Ghib. cap. VII; Billi (Maso) p. 14. 3. 4; p. 15. 3; (Giottino) p. 8. 1—6; p. 9. 1—4; X. p. 55 S. 13. p. 56. S. 1—6; p, 59. S. 1—8. (*vid. sup.* Stefano Fiorentino). Es ist von mir bereits ausgeführt worden, dass die frühere kunsthistorische Literatur (bis zum Beginne, ja vielleicht bis zum Ende des Quattrocento) einen Maler Maso (Abkürzung von Tommaso), aber nicht einen solchen Namens Giottino kannte. So Fil. Vill.; Ghib.; LD. Ueber die persönlichen Verhältnisse dieses Maso liess dieselbe im Unklaren. Villani und nach ihm Landin hoben die venuftà und das delicatissimamente dipingere hervor, die Anmuth und Grazie also, die freilich bei den erhaltenen Fresken, die in Frage kommen, z. B. bei denen der Konstantinslegende weniger auffällt. Eher wären daran die Natürlichkeit, ja der Realismus in Gruppirung, Bewegung und Ausdruck, die vortreffliche Zeichnung, die Plastik und Energie des Vortrages, die relativ genaue Kenntniss der Körperformen, die scharfe Beobachtung der Wirklichkeit, auch die kräftige Färbung und dergl. zu rühmen. Die Werke Maso's zählte zuerst Ghib. auf, nach welchen Quellen, ist nicht zu sagen; und zwar nur solche in Florenz: 1) In einer Kappelle von Sto. Spirito zu Florenz oberhalb der (Eingangs-) Thür die Geschichte (Herabkunft?) des hl. Geistes (unklare Angabe des Inhaltes wie der Oertlichkeit). 2) Das Tabernakel am Platze von Sto. Spirito. 3) Die Silvesterkappelle in Sta. Croce. 4) Eine Marmorfigur, 4 Ellen gross, am Campanile. — Neben dem Maso der Kunstschriftsteller der Arnostadt bestand (vielleicht schon seit dem Trecento) eine Tradition, deren Held der Maler Giottino war. Soweit bis jetzt bekannt, erscheint dieser Giottino zuerst in der Literatur der ersten Hälfte des Cinquecento's; zugleich ist das Verhältniss derartig verschoben, dass er als Urheber einer grossen Anzahl von Kunstwerken gilt (so bei Billi und Alb. F.), während Maso entweder ganz übergangen wird (so Alb. F.), oder sein Oeuvre auf ein Minimum zusammenschrumpft

(so Billi.) — Alb. F. (Alb. R. *var.*) nennt von Giottino: 1) in Sta. Maria Novella sancto Cosma et Da. in cappella di Sancto Lo. (Billi *var.*); 2) das Tabernakel in su la piaza (di Sto. Spirito); 3) eine Pietà in St. Gallo. Wie man sieht ist die Liste bei diesem Autor noch nicht reichhaltig. Diesem Guidenverfasser kam es auch nicht auf Vollständigkeit der Arbeiten oder auf die Erklärung des Namens wie der Herkunft Giottino's an. — Billi zählt auf von Maso allein den „Herzog von Athen"; von Giottino: 1) das Tabernakel (Alb. F. Nr. 2); 2) drei Lünettenfresken nel primo chioſtro di St. Spirito; 3) St. Chriſtofanus und eine Nunziata in Ognisanti; 4) eine Pietà in St. Gallo; 5) eine Malerei nelle Campora; 6) St. Cosmas und St. Damian negli Ermini; 7) eine Malerei in Sta. Maria in Araceli zu Rom ohne nähere Inhaltsangabe; 8) in St. Giovanni in Laterano die Geschichte eines Papstes; 9) ein Tabernakel al Ponte a Romitj. — Alb. F. spricht von Joctino wie von einer allgemein bekannten Persönlichkeit. Billi macht ihn zum Schüler Giotto's und per fama zum Sohne des Meisters. Aber daneben bestand jene präcise Angabe im Cinquecento, die Billi nicht zu Ohren gekommen zu sein scheint, derzufolge Giottino der Sohn des Stefano Fiorentino war. In X.' Texte begegnet dieselbe zum ersten Male (soweit wir wissen); auf welchen Quellen dieselbe (wie auch die Aufzählung der Werke bei Billi) beruht, wie weit diese zurückreichen, kann nicht gesagt werden. Am wahrscheinlichsten ist mir, dass jener in der Lucasgilde a. 1369 sowie in einer Urkunde von 1369 erwähnte Giocto di maestro Stefano der Ausgangspunkt dieser Tradition geworden sei. Im Laufe der Zeit verblasste die Erinnerung an die Existenz dieses Künstlers; die eine Version machte ihn zum Sohne Giotto's, in der anderen war der richtige Zusammenhang bekannt geblieben. Der wirkliche Name des Künstlers endlich wandelte sich in einen Spitznamen: Giottino, d. h. entweder der von Körpergestalt kleine Giotto oder besser der in der Kunst dem älteren Meister gleichwerthige und zur Unterscheidung von jenem der jüngere Giotto genannt. — Dieser verschiedenartigen Ueberlieferung trug X in seiner Compilation insofern Rechnung, als er von Maso wie von Giottino als von zwei verschiedenen Malern berichtete. Zuerst Maso nach Ghib. l. c. — (das Allgemeine wie gewöhnlich am Anfang; Santo Spirito für frati di Sancto Agostino; R. 2. selbständiger Zusatz von X; *sopra* la porta (*vid.* Ghib. p. 100. ad VII 4); Sta. Croce für frati Minori Ghib.). Dazu nach Billi das von jenem allein dem Maso zugeschriebene Fresko an der Torre des Podestapalastes. An ganz anderer Stelle und ohne Rücksicht auf Billi's Liste bringt X Giottino's Vita (p. 59. 1—9.), zwar nach Billi, doch unter Einfügung jener Quelle, die von Giottino, figliuolo di maeſtro Stefano, be-

richtete. Das Citat hinderte aber X nicht, Billi's „per fama figliuolo d'esso Giotto" als gewissenhafter, doch kritikloser Biograph auch noch zu vermerken. Ebensowenig empfand X einen Skrupel, jenes Tabernakel an der piaza di Sto. Spirito, das er nach Ghib. als Arbeit Maso's bereits aufgeführt hatte, nunmehr als solche Giottino's zu wiederholen. Merkwürdigerweise nennt X im Gegensatze zu Alb. F., Strozzianus und Petrei den Inhalt dieses Tabernakels. Woher dieses Plus? Hat die von X benutzte hs. Billi's etwa die nähere Bezeichnung enthalten, die freilich die Copisten gemeinschaftlich übersehen hätten? Oder ist zu vermuthen, dass X recht wohl die Wiederholung gemerkt, aus Maso's Vita sogar „di Nostra Donna" supplirt, dennoch aber nicht den Widerspruch in Betreff des Autors des Tabernakels hervorgehoben hätte? Ein solches Verfahren will nicht recht zu X sonstiger Arbeitsweise stimmen. Zu vermuthen wäre aber auch, dass auch hier jene unbekannte Quelle zu Grunde liege, deren Existenz aus dem bisherigen Zusammenhange mit Nothwendigkeit anzunehmen ist. Auf diese Quelle gingen dann vielleicht auch die übrigen Abweichungen zurück, die sich in X' Texte gegenüber von dem Billi's finden, nämlich S. 4. der hl. Georg auf der linken Seite (von der Thür oder von der Nunziata?) (*vac.* Billi); ferner die veränderte Reihenfolge bei X (in Billi St. Gallo vor der chiesa degli Hermini), vielleicht auch das „hoggi" guastj, rouinato S. 5. 6. Ist „hoggi" aber ein selbständiger Zusatz von X, so wird damit für die Zeitbestimmung der einzelnen Quellen ein sicherer Anhalt gegeben. Billi hätte dann vor den Jahren 1529/30 geschrieben, X nach denselben, was auch aus anderen Gründen wahrscheinlich ist. Bemerken will ich noch, 1) dass X' S. 2 wohl aus Billi's fra l'altre cose entstanden ist; 2) dass die tre archettj (S. 3.) eine grosse Aehnlichkeit mit den tre archettj Stefano's, von denen Billi nichts berichtet, haben; es scheint als ob das Oeuvre Stefano's zur Completirung dessen seines Sohnes aushilfeweise herangezogen worden sei. Eine definitive Entscheidung, wem von beiden Meistern sie wirklich angehören, ist heute zu fällen unmöglich, da von den Fresken im chioftro di Sto. Spirito nichts erhalten ist. 3) X wie Billi (infolge davon auch Billi's Kopisten) übersahen oder haben nicht gewusst (wie CCd. CCi.), dass die Kirche alle Campora wie diejenige der frati Ermini, besser der congregazione Agostiniana dei Girolamini (1 Miglio vor porta Romana gelegen) identisch sind. Der Convent wurde 1434 aufgehoben (Repetti). Daher auch das inhaltslose Dipinse nelle Campora. Unzweifelhaft hatte Billi seine Quelle, die offenbar eine schriftliche war, wie aus S. 2. 3. hervorzugehen scheint, und für welche das Jahr 1434 dann den terminus a quo bedeuten würde, missverstanden. — 5) Alle von Billi-X dem Giottino zugeschriebenen

Werke sind heute verloren; aber auch an und für sich erwecken dieselben wie der Name des Autors begründetes Misstrauen.

Aus meinen Ausführungen ergibt sich die Thatsache, dass bis zum Jahre 1550 in der Literatur wie in der Tradition Maso und Giottino als zwei verschiedene Künstler bestanden, die wohl der Schule Giotto's im Trecento angehörten, miteinander aber keinen Zusammenhang hatten. Erst V. 1. (wiederholt V. 2.) hat dieselben zu einer Person zusammengelegt. Er spricht von einem Tommaſo di Stefano detto Giottino, diſcepolo di Stefano ſuo padre, et prontiſsimo imitatore di Giotto, der eben seines Stiles halber den Namen des kleinen Giotto's erhalten habe und nach der Meinung Vieler (parer di molti) ein Sohn Giotto's gewesen sei, was aber einen grossen Irrthum involvire, da der Vater Giottino's Stefano geheissen habe. V 2. wird sogar das Geburtsjahr (1324) dieses Malers vermerkt. Nach V. 1. 2. soll derselbe an der Schwindsucht 32 Jahre alt gestorben und in Sta Maria Novella begraben sein (also 1356). V 1. fügt seiner Gewohnheit gemäss die Grabschrift hinzu, die V 2. zu wiederholen unterlassen hat. Als Schüler Giottino's nennt er Giovanni Tossicani, Michelino, Giovanni dal Ponte und Lippo (V. 1. 2.). Ich denke mir, die zweifache Erwähnung (bei Maso und Giottino) des Tabernakels an der piazza di Sto Spirito hatte Vas. den Anlass zur Identifizirung beider Künstler geboten. Als Werke Giottino's nennt V 1: 1) den a. 1550 durch Feuchtigkeit sehr verdorbenen Freskenschmuck einer Kappelle in St. Stefano dal Ponte zu Florenz (nicht mehr vorhanden); 2) S. S. Cosmas und Damian am Canto alle Macine ne' frati Ermini (nicht mehr vorhanden); 3) In Sto. Spirito vor dem Brande der Kirche (für V 1. also unsichtbar), die Reparatur oder Erneuerung der Fresken einer Kappelle (rifece) sowie die Geschichte des hl. Geistes (nicht mehr vorhanden); 4) das Tabernakel (con la Noſtra Donna et altri Santi dattorno) (heute nicht mehr da); 5) die Fresken der Silvesterkappelle in Sta. Croce (noch sichtbar); 6) die Kreuztragung in der Marienkappelle zu St. Pancrazio (untergegangen); 7) eine Pietà im chioſtro von St. Gallo; ruinirt, aber in St. Pancrazio in einer Kopie erhalten; ob dieselbe von Giottino sei, unterlässt V. zu sagen (nichts davon erhalten); 8) S. S. Cosmas und Damian in Sta. Maria Novella (verloren); 9) S. S. Chriſtofanus und Georg in Ognisanti, verdorben bereits 1550 durch schlechte Uebermalung (verloren); 10) den Herzog von Athen (verloren); 11) S. S. Cosmas und Damian in dem Convente alle Campora (verloren, dazu der Fehler Billi's wiederholt *vid.* Nr. 2.); 12) das Tabernakel al Ponte a Romitj (untergegangen); 13) die 4 Ellen grosse Marmorstatue am Campanile mit dem Zusatz verſo doue oggi ſono i Pupilli (unbestimmbar); 14) ein Fresko

in St. Giovanni in Laterano (verloren); 15) ein Tafelbild in S. Romeo auf dem Tramezzo — V. 2. führt die gleichen Werke auf, in den Ausdrücken variirend, bisweilen ausführlicher und prägnanter. Er fügt noch hinzu ad 9) Maria mit dem Kinde über der Thür der Sacristei; ad 14) Im palazzo Orsini eine sala di uomini famosi (wie die Giotto's in Neapel), einen hl. Ludwig in Araceli, die Malereien in Assisi in Sta. Chiara, St. Francesco und an einem Stadtthore. Wie man sieht, brachte Vasari seine Liste der Werke Giottino's zu Stande 1) der Hauptmasse nach mit Hilfe Billi's (Nr. 2. 11; 4 (?); 7; 9; 10; 12; 14 (V 1. ohne Araceli; V 2. nachgeholt und durch die (wohl willkürliche) Inhaltsangabe erweitert) — 2) Daneben konsultirte er Ghiberti (Nr. 3; 4 (?); 5; 13) und Alb. F. (Nr. 7; 8; 4 (?).). Die so bezeichneten Werke suchte er auf, lernte ihre Eigenart durch die Anschauung kennen und schrieb Giottino auf Grund wirklicher oder vermeintlicher stilistischer Uebereinstimmung, auch wohl infolge anderer Quellen, die er benutzen konnte, eine Reihe anderer Bilder zu (Nr. 1; 6; 15; ad 14). So könnte das Plus, welches V 1. 2. bietet, entstanden sein. Dass Vas. vielfach aus stilistischen Gründen Bilder benannte, geht (abgesehen von seiner eigenen Aussage z. B. in der „Conclusione") in dieser Vita daraus hervor, dass er an anderer Stelle Masolino zum Urheber der Malereien der Casa Orsini gemacht hat. — Nr. 3. entstand aus falscher Interpretation der allerdings verderbten Worte Ghiberti's (VII. 4), die er in der hs. Cosimo's Bartoli wie wir, verschieden von der X' las. Maso arbeitete das Fresco des hl. Geistes in einer Cappelle von Sto. Spirito. Dabei liess V. 1. 2. die tre archettj Billi's fort, ob aus Flüchtigkeit, oder weil er sich an die Vita Stefano's erinnerte, bleibt unentschieden. In Nr. 4 nennt Vas. (= X) die Nostra Donna (dazu altri Santi dattorno). Ich möchte bei X dafür eine neue Quelle annehmen; bei V 1. 2. genügt in diesem Falle ein Verweis auf Ghib. Das Fresko in St. Gallo heisst oggi rouinata (= X) et per terra; die S. S. Cosmas et Damian ne' frati Ermini heissen verblichen, dass man wenig davon oggi (1550) sähe; dann aber alle Campora oggi guasti (= X) per imbiancar la chiesa (Zusatz von V. 1. 2.). Kann man aus der Coincidenz der Worte bei X und V 1. 2. schliessen, dass hier die gemeinschaftliche Benutzung jener unbekannten Quelle stattgefunden habe? Dieselbe wäre dann nach 1530 entstanden, hätte also geringeren Werth. Der Widerspruch, dass man bei den Ermini wenig, alle Campora nichts sähe, erklärt sich daraus, dass V 1. 2. eigenmächtig jene vermeintliche Lücke das erste Mal ergänzte. Doch möchte die Uebereinstimmung zufällig sein. Vas. wusste genau, dass der Convent von St. Gallo nicht mehr existirte, und er hat häufig ein Vermerk über die Erhaltung der

Gemälde gemacht, z. B. gleich bei Ognisanti. Da Billi darüber nichts sagt, wird er oder sein Gewährsmann die Figuren noch intakt gesehen haben. Schade, dass Vas. nicht angibt, wann die Uebermalung stattgefunden habe. Vas. nennt in Ognisanti den hl. Georg (wie X; Billi *vac.*; also gemeinsame Quelle??), lässt aber die Annunziata weg. — Die Statue am Campanile lokalisirt Vas. scheinbar genau, ohne doch zu sagen, was sie vorstellt. Dabei citirt er indirekt Ghib. mit l'openione di molti, che cio ſcriſſero (V 1), per ricordo di molti cet. (V. 2.). Die ſtoria eines Papstes in piu gradi beruht auf Flüchtigkeit für quadri (Billi-X). Zu Beginn der Vita erwähnt er Billi, als er sich gegen das parer di molti, Giottino sei Giotto's Sohn, erklärte. Molti bedeutet hier wie dort den einen Ghib.-Billi. Zwischen X und Vas. besteht kein Zusammenhang.

Die Identifizirung Maso's und Giottino's, die V 1. 2. vorgenommen hatte, begegnete bald Zweifeln. Schon Bald. stabilirte zwei Künstler: Tommaso di Stefano, detto il Giottino von 1324—1356, dessen Vita er nach V. 2. erzählte, und einen sonst unbekannten Tommaso di Stefano Fortunatino (nach einer angeblichen Inschrift, die, wenn überhaupt ächt, falsch gelesen zu sein scheint! Fortunatino für Fiorentino?). Auf Grund stilistischer Verschiedenheiten hat die neuere Kunstgeschichte den Giottino Vas.' in zwei oder drei Künstler zerlegt (CCd. I p. 353) resp. angenommen, dass für alle von Vas. genannten Arbeiten ausser Giottino noch andere Maler in Betracht kämen (so CCi. II. 127.). Die Versuche müssen vergeblich bleiben, so lange Vas.' Angaben allein kritisirt werden. Von Vas. ist überhaupt m. E. hier abzusehen, resp. nur das anzunehmen, was anderweitig zu belegen ist. Auf Ghib. und allenfalls auf Billi-X ist zurückzugehen. Jener maeſtro Giocto der Urkunde kann doch nicht einfach mit Giottino identifizirt werden. Nun erklärt Milanesi (Sans. I. 629.), Vas. habe Giottino aus Giotto di maeſtro Stefano und Maso di Banco gebildet; Maso di Banco sei, wie er glaube, an der Schwindsucht gestorben. Dann wieder (I p. 622) Giottino sei entstanden aus Maso di Banco, Giotto di maeſtro Stefano und Tommaso di Stefano; letzterer ein Bildhauer. Maso di Banco erwähnt 1343 und 1350 (vom Cicerone V. 525 acceptirt); Giotto di maeſtro Stefano anno 1369; Tommaso di Stefano immatrikulirt am 20. Dec. 1385. Das letztere beweist nichts. Wir haben vielmehr gesehen, wie Vas. zu seinem Giottino gekommen ist. Die Identifizirung des Maso (Ghib.) mit Maso di Banco ist durchaus willkürlich. In den Matrikeln fand ich: Maſo di Banco (doppelt genannt 1320—1353; Milanesi ist ungenau); derselbe Januar — April 1346. Im membro de' pittori: Masus Michelazii, Masus Banchi, Masus Ciacchi (mehrfach). Unter Tommasus begegnen in der Zeit von 1353—1386 drei nicht in Betracht

kommende Namen. (Die Belege in der Loggia.) In der Lucasgilde: Maso di Ciaccho, — di Bertino trombadore (1350), M a (sic für M o) Maso Banchi dipintore. Alle diese Listen sind unvollständig. Wer Maso war, wie er hiess, wissen wir nicht. Nach allen meinen Ausführungen setze ich nunmehr an: 1) Maso (nach Vill, Ghib., LD., Billi-X. Sein Oeuvre bei Ghib.-X. Hinsichtlich des politischen Tendenzbildes am Podestapalast bedürfte es noch der Nachforschung. Die Riformagioni und Consulte der Comune ad a. 1343/44 geben da gewiss noch Auskunft. Milanesi's Citat (I p. 625) gibt nicht Alles wieder. Bis dahin wäre Billi's Nachricht zu bezweifeln. Auszugehen wäre bei Maso allein von den Fresken der Silvesterkappelle in Sta. Croce, die, wiewohl vielfach verdorben, doch den Prüfstein für weitere Zuweisungen geben müssen. Danach könnte Maso sehr wohl als Urheber gelten der Grablegung und Glorie Christi (mit Bettino de' Bardi) in Sta. Croce, der Bilder der Strozzikappelle in St. Maria Novella, des Marienlebens unter der Cappella Strozzi, vielleicht auch der Beweinung in den Uffizien (?). 2) Giottino, wenn derselbe überhaupt existirt hat. Seine Vita bei Billi-X. Werke von ihm kenne ich nicht. 3) Giotto di maestro Stefano, der mit Giottino identisch sein kann, dessen Werke ich auch nicht kenne. Wer die Sacramentskappelle zu Assisi ausgemalt hat, weiss ich nicht. 4) Vasari nennt als Giottino's Schüler Giovanni Tossicani (so ist zu lesen; Milanesi's Correktur, der die „memorie che abbiamo di lui" nicht mittheilt, ist übel angebracht), Michelino, Giovan' dal Ponte, Lippo. Dieselben bringt theilweise X in anderem Zusammenhang *vid.* p. 61, 4. 5. 6; p. 91, 5. — 5) Das Dokument vom Jahre 1392 (Milanesi I p. 628) nennt den Maso Ghiberti's, aber offenbar schon als längst vergangen.

Bernardo: *vac.* Vill. LD. Ghib. Alb. F. — Ghib. kannte ihn vielleicht, brachte ihn aber wohl nicht mit Rücksicht auf VIII. 13. X. 11 — er hielt den Künstler nicht der Erwähnung für werth, worin er so Unrecht nicht hatte. — X führt ihn zwischen Maso und P. Cavallini (*vid.* p. 51) nach Billi (p. 49. 1) auf. Auch der Autor des libro Billi kannte Bernardo ursprünglich nicht, wie es scheint. Erst unter den wahrscheinlich im Cinquecento (bis 1530?) angefügten Zusätzen findet sich sein Name; auf Grund welcher Quellen, ist völlig unbekannt, ebenso welcher Werth den dürftigen Angaben Billi's zuzuschreiben ist. Merkwürdigerweise reproducirt X unter seinen Excerpten am Schlusse der hs. (*vid.* X p. 121) diese Zusatzliste nicht; allein das mag nur Zufall sein, vielleicht ist das Blatt verloren. X hat ja den Inhalt derselben in einer ihm eigenthümlichen Anordnung seinem Texte thatsächlich einverleibt. — Zwischen X und Petrei besteht eine sachliche Verschiedenheit; und da der Strozzianus

an dieser Stelle verstümmelt ist, so ist nicht zu entscheiden, welcher Autor den richtigen Text bietet. Im allgemeinen kopirte ja Petrei, der vielfach Vas. zu Rathe zog, flüchtiger. Petrei nennt Bernardo einen Florentiner; X lässt über seine Herkunft im Dunkeln. X gibt Giotto als seinen Lehrmeister an, was Petrei verschweigt oder nicht weiss. Nach X arbeitet Bernardo viel in Florenz, aber wir erfahren nicht, ob Fresken oder Tafelbilder. Petrei hebt gerade seine Tafelbilder hervor, nennt dann schliesslich nur Fresken. Die Ordnung bei Petrei ist eine mangelhafte, als habe er flüchtig seine Vorlage kopirt. Die Fresken in St. Paolo a ripa d'Arno sind nicht erhalten. Dass nach Ghib. (VIII. 8 *vid.* X. p. 58. 10) dort Buffalmacco gemalt hat, schliesst nicht aus, dass nicht auch Bernardo dasselbe gethan habe; die Kirche bot dafür genug Platz. (Gegen CCi. II. 435.) Wohl aber ist das Inferno im Camposanto vorhanden, das bald den Lionardo di Cione, Bruder Orcagna's, bald wegen der sienesischen Elemente, die sich unzweifelhaft nicht nur in diesem, sondern in allen Weltgerichtsbildern daselbst befinden, den Lorenzetti zugeschrieben wird. Allein die Werke des Pietro und Ambrogio di Lorenzo aus Siena sind doch noch anders wie jene; auch ist keine stilistische Uebereinstimmung mit dem Inferno der Strozzikappelle in Sta. Maria Novella zu Florenz vorhanden. Ein sicherer Beweis lässt sich jetzt leider nicht führen, da die Fresken der Strozzikappelle wie des Camposanto jetzt zu verdorben sind Es muss leider gesagt werden, dass die an und für sich schon stark mitgenommenen trecentistischen Fresken des Camposanto gleich denen zu Assisi durch die vor wenigen Jahren beendete, moderne sog. Restauration dermaassen übermalt sind, dass sie für die Kunstforschung nicht mehr in Betracht kommen können. Die Erinnerung an den ehemaligen Zustand derselben hält leider auch nicht mehr lange vor. — Neben dem Bernardo Fiorentino Billi's-X' nennt Ghib. Nardo di Cione, Orcagna's Bruder, den angeblichen Autor des Inferno in der Strozzikappelle zu Florenz nach Dante's Eintheilung. Denselben kennt Billi überhaupt nicht. Obwohl beide Künstler nichts miteinander zu thun haben, wirft sie V. 1. 2. zusammen, einmal wohl wegen des gleichen Namens Bernardo, sodann um ein Oeuvre von diesem neugebackenen Maler zu Stande zu bringen. Eine besondere Vita widmet er jenem nicht, macht ihn vielmehr, wohl nach Ghib.' Vorgang, in der Biographie Andrea's Orcagna ab, wo er erzählt nach Billi, dass er in St. Paolo a ripa d'Arno und im Camposanto, und nach Ghib., dass er in der Strozzikappelle zu Florenz gemalt habe. Von diesem Bernardo Orcagna unterscheidet V 1. (I p. 204) einen Bernardo Gaddi (bloss verschrieben für Daddi? ebenso im Index; erst V 2. Bernardo Daddi). Das war ein Florentiner, der nach V 1. 2. in Sta. Croce

die Fresken der Kappelle Pulci-Berardi, dann an Stadtthoren gemalt haben und, als alter Mann a. 1380 gestorben und in Sta. Felicità begraben sein soll. Der Name Bernardo Daddi wie seine angeblichen Werke fehlen bei Billi-X, Ghib. und Alb. F. Welcher Quelle V 1. 2 gefolgt ist, ob einer schriftlichen, ob der mündlichen Tradition, weiss ich nicht. Den Namen B. Daddi fand Vas. im Rotolo der Lucasgilde, die er kannte (V. 2. sicher *vid.* Jac. di Cas.); wurden doch dort noch a. 1525/1532 Eintragungen vorgenommen. Die Lucasgilde kann als eine Art Vorstufe zu der Accademia di disegno gelten, der Vas. angehörte. In V 2. noch die Notiz (Sans. I. 599.), dass Bernardo's Inferno a. 1530 durch Sollazzino erneuert worden sei. — Die grösste Confusion hat jedoch Milanesi gemacht (Sans. I. 463 seq.), welcher in einer merkwürdigen Vorliebe für Bernardo Daddi befangen, diesen mit Billi's-X' Bernardo zusammenwirft und ihm eine Reihe ganz verschiedenartiger Werke zuweist, von denen ihn wieder zu befreien Mühe gekostet hat. Ich habe in der Loggia de' Lanzi p. 57. 61. über B. Daddi gehandelt: Aus meinen Ausführungen folgt: 1) Unzweifelhaft existirte ein Maler Bernardo Daddi. In den Malermatrikeln begegnet er mehrfach: z. B. in der ältesten von 1312—1329 (c. 1317), in der folgenden bis 1353; nicht jedoch mehr in der dann folgenden bis 1386; also könnte Vas.' Angabe († 1380) an sich passen (*vid.* Loggia p. 315.). Ebenso erscheint derselbe im membro de' pittori (Loggia p. 330) c. a. 1320 und in der Lucasgilde a. 1355. (Diese Jahreszahl ist durchaus richtig und gibt zu Bedenken (Sans. CCi.) keinen Anlass.) Wann er gestorben ist, wissen wir nicht, jedenfalls nach 1355. Neben Bernardo Daddi erscheint sein Sohn Daddo di Bernardo Daddi (zuerst in der Matrikel von 1320—1353; dann 1343/4 (p. 333); 1358 Juli—August (p. 336) — Milanesi irrt also, wenn er seine Immatrikulation a. 1358 erst ansetzt. In der Lucasgilde Daddo di Bernardo a. 1351. Dass Nofrio di Daddo (erwähnt 1. Mai bis 31. August 1347 (p. 329.), 1353—1386 (p. 323), Lucasgilde 1359) ein jüngerer Bruder Bernardo's war, ist möglich. — Nardo di Cione finde ich verzeichnet ad a. 1343, 1358 (p. 337); in der Lucasgilde ad a. 1364; ferner einen Bernardus Boni Vannis etc. — Auf diesen Bernardo Daddi gehen zurück a) laut Urkunde vom 1. März bis 16. Juni 1347 ein Bild Unserer lieben Frau, wohl für das Amtslokal der Compagnia di Orsanmichele, das jetzt verloren ist. (Loggia p. 61.) — Mit der Tafel im Tabernakel Orcagna's hat dasselbe nichts zu thun; — b) nach V 1. 2. die Fresken der Cappella Pulci-Berardi in Sta. Croce; c) einige Heiligengestalten an Florentiner Thoren. Der Maler erweist sich als schwachen Nachahmer Giotto's. — 2) Ebenso unzweifelhaft existirte in der ersten Hälfte des Trecento ein Maler Ber-

nardus de Florentia nach Inschriften auf mehreren Tafelbildern, die Milanesi, CCi, Thode im Repertorium besprochen haben; sowie nach einer Urkunde (Sans. I. 467) vom Jahre 1432, die ich noch nicht gesehen habe, also noch nicht für sicher acceptiren kann. Die Fassung des Relativsatzes „ilquale fu discepolo di Giotto" will wenig für den Stil des frühen Quattrocento passen. Die Bilder dieses Malers, kleine, feine, miniaturhaft ausgeführte Arbeiten von grosser Schönheit, warmer Färbung und sorgfältiger Durchbildung, zeigen übereinstimmend eine Mischung sienesischen und florentinischen Stiles, so aber dass das erstere Element überwiegt. Von Bernardo Daddi ist derselbe streng zu trennen. — 3) Nach Billi-X existirte ein Maler Bernardus, der das Inferno im Camposanto, dann aber auch die übrigen Weltgerichtsbilder, welche den gleichen Charakter und Vortrag aufweisen, gemalt hat. Auch hier die subtile Ausführung, das Vorwiegen des Sienesischen; dabei begegnet eine reiche Phantasie, eine dramatische Gestaltungskraft in den einzelnen Episoden, die vorzüglich entworfen und komponirt, das Ganze von um so ergreifender Wirkung erscheinen lassen. Auch dieser so talentvolle Meister steht zu Bernardo Daddi in keinem Zusammenhange. Ebensowenig ist erwiesen, dass er ein Pisaner war und die Glorifikation der Maria, welche fälschlich Buffalmacco zugeschrieben wird, gemalt habe. Das lässt der Stil dieses Bildes nicht zu. Wohl aber bin ich geneigt, Nr. 2 und 3 für einen und denselben Maler zu halten. Gerade dass der Bernardo Petrei's soviele Tafelbilder gefertigt haben soll, bringt mich zu dieser Vermuthung. Vasari's Angaben dürften aber jetzt nach dieser Analyse kassirt werden.

Pietro Cavallini. Billi, welcher, wie es scheint, nur von Florentiner Künstlern gehandelt hat, wie Alb. R. *vac.* — X = Ghib. IX fast verbotenus, doch in strafferer Disposition und variirend im Ausdrucke. Die allgemeinen Züge sind an den Anfang genommen, danach die Werke. Dicepolo di Giotto (X p. 56. 9.) wohl = Ghib. p. 36. 20. Sachlich verschieden scheint zu sein: X p. 57 la parte della naue di mezo (Ghib.: tutte le parieti delle naui di mezo). Man könnte denken, X habe flüchtig kopirt oder, da er Rom noch nicht kannte, nichts von den 5 Schiffen der Kirche gewusst und deshalb den Plural in den Singular abgeändert. Allein auch V 1. 2: per la naue del mezo. So wird Ghib.' hs. wohl den Singular geboten haben; denn dass V 1. den Text von X eingesehen habe, ist bei der völligen Verschiedenheit und Anordnung der Angaben beider Autoren, was Cavallini anlangt, unmöglich anzunehmen. — V 1. nach Ghib.; daneben aber eine Menge neuer Nachrichten (besonders auch in V 2.), deren Provenienz wir nicht kennen. Vielleicht sind dies z. Th. Zuweisungen Vasari's, vielleicht auf Grund von Nachrichten seiner römi-

schen Freunde. V 1. nennt die Werke aber nur summarisch, sodass man zweifeln möchte, ob er alle gesehen hatte. — Ghib.' Quelle ist unbekannt. Ein wirklich beglaubigtes Werk Cavallini's kenne ich nicht.

Jacopo di Casentino. *vac.* Ghib. Alb. F. — X = Billi p. 49. 2. Der Strozzianus hat hier eine Lücke. Wie Bernardo Fiorentino, so befindet sich auch Jacopo di Cas. auf der Zusatzliste. Wie bei jenem, so ist auch hier das Gebotene sehr spärlich. Beide Vite ursprünglich zusammengehörig, trennte erst X. Merkwürdig ist die Erwähnung Landins, zu dessen Geschlecht der Maler gehörte. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich Landin als Quelle zwar nicht des ganzen Billi, wohl aber jener Zusatzliste vermuthe. Wie nach mündlicher Mittheilung scheint mir der Text hier niedergeschrieben zu sein (in quelle chiese che ui sono; in quante chiese ui si trouano z. B.). Landin lebte bis 1504 und wird sicher Billi, wahrscheinlich auch noch X persönlich bekannt gewesen sein. — Dicepolo di Giotto wohl eigener Zusatz von X, der sich aus dem Zusammenhange für ihn von selbst ergab. — V 1. 2., von X gänzlich verschieden, hatte Billi vor Augen, bietet aber weit mehr denn sein Gewährsmann. Wie es scheint, veranlassten Billi's Angaben Vasari, Werke ähnlichen Genre's, deren Urheber unbekannt waren, ohne weiteres Jacopo di Cas. zuzuertheilen: z. B. auf Grund des Tabernakels des Altmarktes von Florenz noch zwei andere der Stadt; für das allgemeine „Kirchen des Casentin" fügte er einige spezielle Namen ein. Dabei erinnerte er sich, dass auch Taddeo Gaddi dort gemalt hatte; und so wurde dieser der Lehrer Jacopo's, wogegen übrigens nichts einzuwenden sein dürfte. Für Arezzo hatte Vas. wohl seine besondere lokale Ueberlieferung. V 1., sicher aber V 2. kannte den Rotolo der Lucasgilde, zu deren Stifter Jacopo zusammen mit Bernardo gehörte. Auch Billi mochte denselben kennen. Aus dem Nebeneinander Jacopo's und Bernardo's in jener Urkunde möchte vielleicht dasjenige in der hs. Billi's resultiren. — Werke Jacopo's kenne ich nicht.

Buonamico Buffalmacco. (Villani, LD., Alb. F. R *vac.*) X p. 57. 7—12; p. 58). Diese Vita hat X in sehr geschickter Weise aus Billi und Ghib. zusammengesetzt, dabei infolge des Hinweises auf Boccaccio bei Billi die betreffenden Novellen des Decamerone zu Rathe gezogen. Aus Ghib. stammen die allgemeine Charakteristik (p. 57. 8. 9) und die Werke (p. 58. 8—11), aus Billi die lustigen Geschichten; gleich als ob letztere zu reproduciren Ghib. für höchst überflüssig hielt, sich vielmehr mit einer Anspielung auf in Florenz seit Boccaccio und Sacchetti allbekannte Erzählungen begnügend („homo molto godente"). Billi weiss dagegen von Malereien so gut wie nichts zu berichten. Charakteristisch für Billi ist überhaupt, besonders bei Künstlern des Quattro- und Cinque-

cento's (Castagno, Michelagnolo etc.), das Ueberwiegen des novellistischen Elementes. Es will mir scheinen, als ob der Autor des libro Billi mit den Kreisen in Florenz nähere Beziehungen hatte, von denen besonders die Pflege der Novellenliteratur ausging, also mit gebildeten Leuten wie A. Manetti (vita F. Brunelleschi's); auch Landin käme in Betracht. Von Buffalmacco waren besonders viele Schnurren und Anekdoten im Umlaufe; die rege Phantasie der Florentiner war im Erfinden neuer unermüdlich. Boccaccio berichtete 5 Stück (VIII. 3. 6. 9; IX. 3. 5); Billi kennt zwei neue schon; Vas. verfügt über eine noch grössere Anzahl. Höchst merkwürdig ist bei X p. 57. Note 1. Es war ihm zu viel, bekannte Anekdoten (fagiolate) nachzuerzählen, die in der allgemein zugänglichen Novellenliteratur von Florenz zu finden waren. X will sein Publikum mit möglichst vielen Neuigkeiten unterhalten (wie Vas.). Und in der That, der literarische Zweck seiner Arbeit war ihm die Hauptsache, nicht der kunsthistorische. Er will unterhalten, nicht belehren. Nicht dass er nun die alten Geschichten missen möchte, aber sie sollen so kurz wie möglich berührt werden. Um so ausführlicher bringt er dafür die s. E. unbekannten. Ferner scheint X nicht den geringsten Zweifel an der Authenticität seiner Anekdoten zu hegen — (vere für eine blosse captatio benevolentiae zu halten, möchte m. E. nicht angehen). — „Non dette per li altrj" waren nun die zwei drolligen Geschichten (p. 58) nicht. Billi hatte sie schon gebracht. Ich kann mir deshalb den Zweck dieser für's Publikum nicht berechneten Note, die nur eine Art von Selbstermahnung enthielt, nicht erklären. Beabsichtigte X bei der definitiven Umarbeitung des Textes noch andere Novellette einzufügen? Welchen Gewährsmann Billi für seine Anekdoten gehabt hat, weiss ich nicht. Aus Sacchetti stammen sie nicht. Weder X noch Billi scheinen diesen Autor gekannt resp. bei Buffalmacco (wie auch vorher bei Giotto) nachgelesen haben. — X p. 57. S. 7 R. 11 = Billi p. 10. 10. — Dicepolo di Giotto eigener Zusatz von X. Die allgemeine Charakteristik entnahm X dem Ghib.: S. 8. 9 = Ghib. VIII. 1. 3. 4. 5. Der Anonymus besass eine bedeutende literarische Gewandtheit. Zerstreute und kurze Notizen weiss er zu einem Bilde zusammenzusetzen, während sein kritisches Urtheil gering war, und er meistens geschlossenen Auges an den Bildwerken in Florenz vorübergegangen zu sein scheint. — S. 10 = Ghib. S. 9; Billi S. 10 — gran festa ergänzte ich nach Decamerone VIII. 3. — S. 11. 12 = Decamerone l. c. Novelle IX 3 hat X zu notiren übersehen. Die Namen der Gefährten bot Billi; X scheint sie aber speziell Boccaccio entnommen zu haben, da er den bei Billi fehlenden Nello (IX. 5.) hat. Wo es ihm möglich resp. bekannt war, ging er auf die

primäre Quelle zurück. So bot er auch später Ghiberti's vita nicht nach Billi, sondern nach Ghiberti. Soweit war also sein Urtheil doch schon geschärft. — X p. 58. 1—8 = Billi l. c. Die Ausdrücke des Gewährsmannes variirt X; er erzählt ausführlicher, lebendiger (Wechsel von indirekter und direkter Rede) und pointirter; er gleicht darin Vasari, seinem unmittelbaren Nachfolger. Ghib. S. 10 könnte man vielleicht auf X S. 8 bis trattj beziehen (andernfalls *om.* X) — S. 8. R. 27. bis S. 11 = Ghib. 12. 6—8. Ghiberti's Zeitangabe 408 Olympiade verstand X (wie auch wir) nicht und *om.* (*vid.* p. 88. Note 1). — Von Buffalamacco's Arbeiten ist heute nichts bekannt. Ob welche erhalten sind, kann nicht gesagt werden; besonders die Fresken des Camposanto, welche Ghib. leider nicht nennt (kannte auch er sie nicht?), lassen sich nicht verifiziren, da jeder Masstab für den Stil dieses mehr durch seine Spässe denn durch seine Kunst berühmten Künstlers fehlt. Erst Vas. suchte dieses Manco zu entfernen, indem er ihm u. a. mehrere Fresken der Ostwand zuschrieb; allein das ist nur als der erste Versuch anzusehen, ebenso wie auch alle späteren Zuweisungen ohne thatsächliche Begründung sind. Der Name Buffalmacco ist schon ein Spitzname, nach den losen Streichen gebildet, und bedeutet etwa soviel als Hanswurst (buffa, buffone und macco = Bohnenbrei; also buffa 'l macco = blas' in den Bohnenbrei wörtlich). Sein wirklicher Name war „Bonamico Cristofani". Der Behauptung Bode's (Cicerone V p. 529), dass der Maler nirgends urkundlich nachweisbar sei, widersprechen Ghib. und die Liste der Lucasgilde, in der er ad a. 1351 unter seinem richtigen wie Spitznamen aufgeführt ist. — V 1 wusste wenig. Derselbe bringt 1) eine lange Einleitung. 2) Erwähnung der Freunde nach Boccaccio's Novellen, die er gleich X nicht erzählt. (Nello *om.* V 1; also X nicht benutzt.) 3) Kurze Erwähnung der Malereien im Kloster der Nonnen von Faenza nach Ghib. Billi. Vas. fügt hinzu, dass das Kloster a. 1550 zerstört sei der Festung halber. X hat dies unterlassen, aber nicht etwa weil er vor 1530, dem Jahre des Beginnes des Festungsbaues, geschrieben hätte, sondern wohl aus Unachtsamkeit. 4) Eine Reihe Anekdoten; aber gleich die erste von dem „fleissigen" Buffalmacco fehlt in X. Vas. verfährt also nach X' Programm, ohne das freilich zu wissen. (Die Quelle für diese Historie kenne ich nicht.) Die nächste: vom Wein der Nonnen, nach Billi verkürzt und in anderer Motivirung, als die Quelle und X sie geben. Vas., mit reicher Phantasie begabt, erfand in seinen Vite eine Fülle neuer Geschichten oder dichtete alte nach seinem Geschmacke um. Die Geschichte mit den agrumi e cipolle bei Billi *om.* Vas. 5) Fresken in Settimo nach Ghib. 6) Fresken der Bologninikappelle in Bologna nach Ghib., der kurz Buffalmacco's Thätigkeit in jener Stadt

anführt, ohne Einzelnes zu nennen. Vas. ergänzt die Lücke durch eine willkürliche Zuweisung. Ebenso nach Ghib. erwähnt die ſignori molti (per Italia Zusatz), aber nicht um für sie zu malen, sondern um ihnen Spässe vorzumachen. 7) Kurze Nennung der Arbeiten in Pisa ohne Einzelheiten nach Ghib. (erst St. Paolo a ripa, dann Camposanto). 8) Von neuem Erzählung lustiger Streiche nach Boccaccio (kurz und ausführlich nach unbekannten Quellen (hl. Chriſtoſanus von 12 Ellen Länge und die Madonna mit dem Bären). 9) Angabe, dass der Maler 68 Jahre alt, a. 1340 gestorben sei. Die 68 Jahre können willkürliche Erfindung Vas.' sein; a. 1340 nach Billi p. 1. In der Vita *om.* X diese Zeitbestimmung (wohl aus Versehen, denn p. 121 nach Billi vorhanden). V 1. kannte noch nicht den eigentlichen Namen Buffalmacco's (wie X, Billi, Ghib.), auch nicht die Liste der Lucasgilde (wenigstens hier nicht benutzt) und Sacchetti's Novellen. Erst V 2. holt das alles nach und gibt auch das Oeuvre Buffalmacco's bedeutend reichhaltiger an. V 1. ist eben (wie X) noch wesentlich von seinen Quellen und zeitgenössischen Gewährsleuten abhängig, und erst innerhalb der 18 Jahre zwischen der ersten und zweiten Ausgabe findet er Gelegenheit, eigene umfangreiche Forschungen zu machen und die Biographien in ganz neuer Gestalt erscheinen zu lassen. Von X erweist sich aber V. 1. 2. durchaus unabhängig.

Giottino (p. 59) *vid. sup.* p. 240 seq.

Andrea, detto l'Orcagna. (p. 59. 60.) Orcagna's Name nach Billi (p. 12. 6.); die Bezeichnung seines Standes, die Charakteristik nach Ghib. cap. X. 1. X' Reihenfolge weicht aber von der Ghib.' ab, eben weil derselbe nach der Eintheilung pittore, scultore, architetto die Werke aufzuzählen beabsichtigte. Da er aber mehrere Quellen zu verknüpfen hatte, so wurde die strenge Dioposition durch S. 4 (p. 60) (nach Ghib.) gestört. — Billi hatte Orcagna ad. a. 1350 angesetzt (so X p. 121; in der Vita wie bei Buffalmacco *om.*, ebenso Vas. *om.* — V 1. andere Anordnung. Der Name nach Billi. X und Vas. ohne Zusammenhang. — X. S. 11—13 = Billi S. 7. 8. Ghib. R. 25. Nach Ghib. S. 9 malte Nardo die Strozzikappelle aus. X trug dies (p. 60. 6) nach, doch so, dass er den Widerspruch ausgleichend, ihn als Maler des Inferno, nicht der ganzen Kappelle bezeichnet. La tauola in detta chiesa (Billi) ist unklar; der Leser konnte auch an die Tafel des Hauptaltares denken, nicht an die der Strozzikappelle. Das merkte X und liess Billi's Zusatz fort. Billi erwähnt die Zerstörung der Fresken durch Ghirlandajo; also hat er nach dem 22. Dec. 1490 (*vid.* Luca Landucci) geschrieben. — Nach Ghib. führte Orcagna in Sta. Croce „tre magnifiche istorie“ aus (ohne nähere Inhaltsangabe nach seiner Gewohnheit), ferner „una cappella e molte altre

cose"; X nach Billi nur das Paradies und die Hölle. X ergänzte den letzteren durch Ghib. (la cappella ist Randzusatz von X), übersah aber die tre istorie. Aber er verstand den Billi nicht (wie Petrei): Aus ritrasse Guardj, messo del comune, macht er il guardjmesso. — (Ich hätte in cursiver Schrift das Richtige hinzusetzen können. Billi S. 9 scheint von dem Schreiber des Strozzianus hinzugesetzt (so auch von Fabriczy) resp. in dem von jenem kopirten Texte gewesen zu sein (X wie Petrei *vac.*). — V 1. nennt 1485 das Jahr der Erneuerung der Chorfresken von Sta. Maria Novella (V 2. *om.*, also verdächtig). Derselbe erzählt nach Billi und Ghib., kannte aber die Malereien genau; dasselbe ist der Fall mit Sta. Croce (Billi und Autopsie), wo er Paradies, Purgatorium und Inferno (also hat Ghib. mit seinen tre istorie Recht) angibt. (Die Cappella *om.* V 1. 2 wie Billi.) V 2 beschreibt die zu seiner Zeit noch vorhandenen, jetzt verlorenen Malereien ausführlich. Nach Sans. I p. 601. 2 hiess jener messo Guardj Mati (?). Ueber die Richtigkeit der Angabe kann ich nicht urtheilen. — X S. 14. p. 60. S. 1. 2. = Ghib. S. 3. — S. 3 = Billi S. 10 (?) oder neue, unbekannte Quelle. Nach Billi hätte Orcagna nicht das ganze „Tabernakel" von Orsanmichele, sondern nur die Himmelfahrt Mariae gemeisselt, dort sein Selbstporträt (wo, wird nicht gesagt, aber dasselbe genau beschrieben) und die Inschrift „Costui fece" angebracht. In Wahrheit lautet dieselbe: „Andreas Cionis pictor Florentinus oratorii archimagister extitit huius MCCCLIX". Billi scheint hier Buchwissen vorzutragen, selbst aber das Werk darauf hin nicht genauer angesehen haben. Costui fece wohl nach extitit huius. Nach Ghib. war Orcagna der architettore sowohl wie „conduttore" des ganzen „Tabernakels". Auch dieser Schriftsteller erwähnte das Selbstporträt (ohne Angabe des Ortes) und ferner die Kostensumme, die Bedenken erregt. X merkte den Widerspruch zwischen beiden Gewährsleuten. Er reproducirte Ghib., gibt aber auch die Jahreszahl, sei es, weil er die leicht kenntliche Inschrift gelesen hatte, sei es nach seiner Quelle. Auch er erwähnt kurz das Selbstporträt, aber ohne Billi's Beschreibung, nach welchem er jedoch noch besonders die Assunzione hervorhebt. Merkwürdiger Weise nennt X in S. 3 das Tabernakel, wohl wegen oratorii, „cappella". Ich glaube, für S. 3 hatte X eine besondere Quelle, der er mehr vertraute, weshalb er auf Billi verzichtete. V 1. lässt mit Billi la „cappella" von einem Bruder Orcagna's, der Bildhauer war, gearbeitet und von Orcagna beendet sein (dies eigene Erfindung, zu der aber Billi die Direktive gegeben hatte). Er beschreibt ferner das grosse Relief als eigenhändige Arbeit Orcagna's (nach Billi), das er zudem kannte, das Selbstporträt nach Billi, kopirt einen Theil der Inschrift, gibt den Preis ohne

Jahr nach Ghib. V 2. noch ausführlicher wohl nach Einsicht in die Akten. Zwischen X und V 1. besteht kein Zusammenhang; nur „cappella“ ist merkwürdig. Aus Note 1 bei X ersehen wir, dass Billi's Originalhs. R. 24 anders als bei Strozzianus-Petrei lautete. Die erhaltenen Beispiele beweisen, dass X recht genau seine Quellen zu citiren pflegte. Doch wage ich hier mich nicht über den richtigen Wortlaut Billi's zu äussern. Jedenfalls aber ist bewiesen, dass weder der Strozzianus noch der Petrei Billi's Originaltext bieten. — X p. 60. S. 4 = Ghib. l. c. 6. Aber das Refektorium gehört nach Sto. Spirito (X flüchtig). — S. 5 = Ghib. 8. 10 zusammengefasst. — S. 6 = Ghib. 9. — S. 4—6 *vac.* Billi; Vas. *om.* S. 4. 5; er hat also wenig Ghib. eingesehen. Von Orcagna's Brüdern kennt er nur Bernardo, dessen inferno in der Strozzikappelle und angebliche Arbeiten in Pisa (*vid. sup.* p. 246). — S. 7 = Billi S. 11 comporre (X) für dilettossi de sonettj. — S. 8 = weder Billi noch Ghib.; also unbekannte Quelle? Strozzianus wie Petrei schliessen: de qualj alcuni sene truoua. X S. 8 = sene troua etc. Ich möchte vermuthen, dass Billi's Originalhs. auch die auf Burchiello bezügliche Notiz enthielt. Freilich fällt auf, dass beide Kopisten den Passus wegliessen. V 1. et nella poefia alcuni fonetti, che di fuo fi leggono ancora, fcritti da lui gia vecchio, al Burchiello all' ora giouanetto. — sonetti, vielleicht auch Burchiello = Billi? andernfalls läge für X und V 1. eine neue gemeinsame Vorlage zu Grunde. vecchio und giovanetto sind Zusätze Vas.', mit denen er sein kritisches Gewissen sozusagen zu beschwichtigen suchte, da er als gewiegter Kenner der florentinischen Literatur sich selbst sagen musste, wie schwer Orcagna und Burchiello zusammenzubringen waren. Freilich liess V 1. 2. Orcagna bis 1389 leben (vielleicht grade deshalb), und so wäre eine Sonnettenkorrespondenz eher möglich. (Burchiello † 1448.) Dass Orcagna Gedichte burlesken Genre's gemacht habe, ist wohl sicher. Bei Trucchi poesie inedite II p. 24 seq. lesen wir einige; im Burchiello (ed. Giunti 1568, London 1751) findet sich ein Gedicht auf Orcagna gleichsam in risposta: „Vuo' tu ueder fe Todi ha bel bestiame“. Freilich da ich jenen codex der Biblioteca Nazionale (Classe VII 1168. Trucchi; von Fabriczy) mit angeblichen Sonetten Orcagna's vom Jahre 1512 (!!) nicht geprüft habe, so vermag ich nicht zu beurtheilen, mit welchem Rechte jene Rime Burchiello und Orcagna zugeschrieben resp. an Orcagna adressirt werden. — (Im Burchiello auch Rime dieses Autors auf Buffalmacco und Bruno mit dem Wortspiel buffa 'l macco, auf das O Giotto's (daher wohl bei Vas.), auf Fil. Brunelleschi etc.). — Wie dem aber auch sein mag, Orcagna galt im Quattro- und Cinquecento als Poeta alla burchiellesca, also in einem witzigen Genre, das längst vor Burchiello geübt, von letzterem den Namen

erhalten hat. Vielleicht hat Burchiello's Gedicht mit den vielen heute räthselhaften Anspielungen und Wendungen Anlass zu der Mythe von der poetischen Korrespondenz zwischen Orcagna und Burchiello gegeben. Auch Orcagna war nicht der Erfinder der burlesken Poesie, wie Trucchi (p. 24) anzunehmen scheint. Im Propugnatore von 1876 (IX. 2 p. 321 seq.) wird ausgeführt, wie wenig Burchiello's Gedichte an Orcagna beglaubigt sind; ferner wie Rime Orcagna's auf Burchiello's Namen und umgekehrt gehen. — Billi S. 12 *om.* X, vielleicht aus Versehen, da Petrei wie V 1. 2. ebenfalls den Satz haben (doch ohne Jacopo di Cione, wohl Versehen). Man sieht aber, wie wenig Vas. und X zusammenstimmen. — V. 1 hat eine Reihe eigener Zusätze (Fresken wie „infinite tavole"), gibt willkürlich Orcagna's Alter auf 68 Jahre und 1389 (*vid. sup.*) als Todesdatum an und nennt einen Neffen Orcagna's Mariotto, der in Wahrheit zu der Familie dieses Künstlers nicht gehörte. X erwähnt denselben nicht; wohl aber findet sich auf p. 120a der hs. mitten unter den zerstreuten Notizen und Collectaneen: Mariotto nipote dellorchagna. Wie es scheint, sind das spätere Zusätze unseres Autors, die sehr wohl auf V 1. zurückgehen können. Wäre das nicht der Fall, müsste eine gemeinsame Quelle für X und V 1. angenommen werden, die X zwar excerpirt, aber für seinen Text nicht benutzt hätte. Ich vermag mich hier nicht zu entscheiden. — V 2. sehr reichhaltig, in anderer und zwar keineswegs verbesserter Anordnung. — Ghib. hatte wohl mit Rücksicht auf das Quadro des Tabernakels Orcagna Architekt genannt, besondere Bauwerke aber nicht angeführt. Ebenso nicht Billi, X, V. 1. Erst V 2 supplirt diese Lücke, indem er ihm willkürlich den Bau der Loggia de' Lanzi zuwies (von Orcagna's Antheil am Bau von Sta. Maria del Fiore wusste er nichts). Ich habe ausführlich über Orcagna in meiner Loggia gehandelt, einem Buche, das von den berufsmässigen Kritikern der neueren Kunsthistorie mit allerlei persönlichen Ausfällen schlecht gemacht, sachlich freilich nicht widerlegt worden ist. Ich habe daher hier von meinen Ausführungen nichts zurückzunehmen oder zu entschuldigen. Ich habe ausgeführt, dass Orcagna, der Schüler Andrea's Pisano (bez. Giotto's) und der Sienesen, vielleicht auch Ambrogio's di Lorenzo, als Plastiker und Architekt den Maler und zierlichen Decorator verrieth, dessen Ernst und Herbigkeit in der Auffassung durch den reichen, aber meisterhaft geordneten Inhalt, die sinnliche Schönheit des Figürlichen, die feine, geschmackvolle und liebevolle Ausführung gemildert werden. Grade das letztere (il più leggiadro hiess sein Pfeilermodell für den Dom) war in Florenz besonders berühmt. Die Domkuppel ohne Tambour auf dem bekannten Fresko der Spagnuolikappelle halte ich nicht für Arnolfo's Modell von Sta. Maria del Fiore, sondern für eine

Nachahmung desjenigen Orcagna's, welches den erfindungsreichen, zierlichen Bildner des Tabernakels von Orsanmichele wiedererkennen lässt.

Agnolo Gaddi. Antonio Veneziano. (p. 60. 9—13; p. 61. 1—5.) (Ghib. *vac.*) — Billi, der über Agnolo Gaddo sehr wenig unterrichtet erscheint, bringt denselben nach Taddeo (p. 10. 1—3; p. 11. 1. 2.); X, vielleicht durch seine andere Vorlage veranlasst, richtiger nach Orcagna. Ueber Antonio Veneziano scheint Billi überhaupt nicht gehandelt zu haben. Er führt diesen Maler (vielleicht weil er kein Florentiner war; Billi beschäftigt sich nur mit Florentiner Künstlern, ja nicht einmal mit Sienesen) nicht in seiner Liste auf. Gleichwohl war derselbe, wenigstens dem Namen nach, Billi bekannt. (*vid.* Stefano Fiorentino p. 10; p. 11. R. 11); freilich die Art, wie Billi ihn erwähnt, scheint auch nur so auf Hörensagen und Guidenweisheit hinzudeuten. — Infolge der übergrossen Scrupulosität von X (man könnte auch sagen, was hier gleichbedeutend ist, Kritiklosigkeit) seinen Gewährmännern gegenüber, erfahren wir von einer Quelle, die der Anonymus hier benutzt haben muss (*vid.* Note 2.). Die von X erwähnte sachliche Divergenz beider Vorlagen ist nur scheinbar. Beide wollten dasselbe ausdrücken, dass nämlich die Fresken der Chorkappelle von Agnolo Gaddi (und seinen Gehilfen) herrühren. Welcher Art diese neue Quelle ist, von welcher Ausdehnung, wer sie geschrieben hat und zu welcher Zeit etc., alles dies erfahren wir nicht. Mit den Gaddi möchte sie kaum zusammenhängen, da sie sonst wohl ausführlicher über Agnolo, den Begründer des Reichthumes dieses Hauses und vor allem der berühmten Bibliothek, der die hs. X' später angehörte, berichtet haben würde (*vid.* Nov. lett. Fior. ad. a. 1756). Dieser Quelle scheint X entnommen zu haben: p. 60. S. 9. 10 bis maggiore, S. 13. p. 61. 1. 2. 4. 5; Billi das Uebrige. — Ich weiss nun nicht, ob Vas. dieselbe (welche mindestens über Agnolo Gaddi, Antonio Veneziano und vielleicht auch über Gherardo Starnina gehandelt haben muss) benutzt hat. Wohl spricht er von Agnolo's eigenthümlicher Doppelexistenz als Künstler und Kaufmann; allein das war in Florenz bekannt, und die Art, wie er es thut, deckt sich wenig mit Billi's Worten (besonders S. 13 *vac.* bei V. 1. 2.). Andrerseits könnte man vielleicht in V 1.' Lafciò Taddeo, Agnolo . . . in compagnia de' difcepoli fuoi zu X' unklarem S. 1. p. 61 de dicepolj . . succesfore eine gewisse Uebereinstimmung und also auch Bekanntschaft finden. Dann aber wieder nennt V 1. 2. z. Th. andere Schüler als X (Billi *vac.*): 1) Antonio da Ferrara. Ein Maler dieses Namens hat existirt; schliesslich könnte man vermuthen, Vas. meine damit Ant. Veneziano, den er in der Vita zum Schüler Agnolo's Gaddi (wie X) ja thatsächlich macht. 2) Stefano da Verona, Piero da Perugia, Michele da

Milano, Giovanni Gaddi (*vac.* X). 3) Gherardo Starnina ist bei V 1. 2. Schüler Antonio's Venez. 4) Masolino derjenige Starnina's. 5) Giov. Tossichanj, Giov. da Sto. Stefano, Lippo lernen bei Giottino (*vid. sup.* p. 243.). Für die Benutzung spräche, dass V 1. z. Th. dieselben Malereien aufzählt wie X (freilich der arco de' panj e pescj — so sein Spitzname — rührt aus Billi l. c. her; V 1.' Berufung des Petrus und Andreas (*vac.* X) braucht also nicht in der Quelle gewesen zu sein; wohl aber sind gleich die Fresken in St. Antonio und Pisa.) Ich muss nach allem die Frage nach der Benutzung der unbekannten Vorlage durch V 1. 2. unentschieden lassen. Sonst folgt V 1. Billi. Das Jahr 1387 in Vas. stammt wohl aus der Liste der Lucasgilde. V 2. wie gewöhnlich ausführlicher. Von Cennino di Drea Cennini wissen X. V 1. nichts. Erst V 2. Die altra cappella di Sta Croce, nach Vas. willkürlich Bardikappelle genannt und mit Geschichten aus dem Leben des hl. Ludwig geschmückt, ist wohl die heutige Castellanikappelle, deren Freskenreste auf Agnolo Gaddi und einen Schüler desselben deuten. — Dass Antonio aus Siena stamme, berichtet allein X wohl nach jener unbekannten Quelle; woher sollte dies der von seinen Vorlagen so abhängige X auch sonst haben. (V 1. 2 *om.*). Bald. (I. 246) erklärt Antonio für einen Florentiner, nicht Venetianer, und daneben für einen Sienesen e per alcun tempo ancora Antonio da Venezia, weil er sich längere Zeit in der Lagunenstadt aufgehalten habe. Räthselhaft ist mir nur, dass er dies den „antiche vite de' pittori manoscritte“ in der Bibliothek der Strozzi entnommen habe, während die hs. doch zu der Gaddiana gehörte und seit 1755 zur Magliabechiana; denn dass Bald. den Text von X meint, ist ausser allem Zweifel. Bald. schrieb 1681. So bliebe also nur die Annahme, dass, falls kein Irrthum Bald.' vorliegt, derselbe eine Kopie oder einen Auszug der hs. von X bei den Strozzi gelesen habe, oder dass die Strozzi diese Quelle ursprünglich besassen, dann die Gaddi und zuletzt die öffentliche Bibliothek in Florenz. CCd. II. 56 Note ist hinfällig. In Florenz existirten nun eine Menge Maler Namens Antonius. Im libro V der Matrikeln (1353—1386) allein 6 bis 7. (Loggia p. 313 seq.) Der erste, der da begegnet, heisst Antonio di Francescho dipintore da Siena; also hätte doch X resp. seine Quelle, die von Billi ganz verschieden war, Recht? Ich erwähnte bereits, dass die Namen der zünftigen Maler a. 1447 (Januar bis April) aus mehreren älteren Listen zusammengeschrieben worden sind. Zufällig hat sich für das Matrikelbuch Nr. V. diese ältere Liste erhalten (Loggia p. 340 seq.). In derselben wird genau in der Reihenfolge, die der Schreiber von 1447 eingehalten hat (der also sorgfältig gearbeitet hat), verzeichnet: Antonius · Francisci etc. immatrikulirt am 20. Sept. 1374.

Die Matrikel gibt schon Sans. I p. 661; aber da Venezia fehlt hier; da Siena war derselbe vielmehr zugewandert. (In der Lucasgilde ad a. 1407; Anm. 4. p. 341 Loggia ist nach dem, was ich jetzt gesagt habe, zu modifiziren.) Also stammt unser Antonio nicht aus Venedig? Aber nach X p. 61. R. 4 und den Camposantodokumenten Ciampi's war das doch der Fall. Somit gelangen wir zu folgendem Resultat: Francesco, der Vater Antonio's, war ein Venetianer (so schon Schnaase VII. 458. Note 1.), wanderte nach Siena, weshalb sein Sohn Antonio — da Siena hiess. In Siena arbeitete derselbe ja auch zuerst (Doc. Sans. I. 305.). Dann erwarb er das Bürgerrecht von Florenz (Beweis seine Immatrikulation) und konnte von Bald. da Firenze genannt werden. Vas. lässt ihn mit Rücksicht auf da Venezia eine Reise nach der Lagunenstadt machen; was er ihm sonst noch zuschreibt, ist in Quarantäne zu stellen. Das Palermitaner Bild von 1388 kenne ich nicht. Seine Inschrift bezweifle ich. Ob Antonio Veneziano, besser Sienese, in der Spagnuolikappelle gemalt hat, kann mit Erfolg nicht bewiesen werden. Die stilistische Uebereinstimmung der Malereien mit denen im Camposanto ist doch nicht unbedingt zuzugeben.

Gherardo Starnina. (p. 61. 6—9.) (Ghib. *vac.*) Ob jene unbekannte Quelle des X Nachrichten von Starnina enthielt, ist nicht sicher anzugeben. Was X bringt, stammt in anderer Anordnung aus Billi (p. 14. 5—9; 15. 4—7.). V 1. hat ebenfalls Billi, aber fehlerhaft und flüchtig kopirt. (1366 statt 1406; Billi S. 9. *om.* V 1. 2; also X nicht benutzt.) X S. 6 = Billi S. 8; S. 7 = Billi S. 6; S. 8 = Billi S. 5. 6; S. 9 = Billi S. 7. — Billi S. 9 hat X wohl nicht verstanden, wie auch wir nicht, daher die Note. Billi's Quelle resp. Billi selbst wollte wohl sagen, dass zu Ende des Quattrocento die bekannten (quelli) Nachkommen Mariano's di Gherardo Starnina — (dass wäre also die zweite Generation: Starnina c. 1406. — Mariano — difcendentj, also möchte meine Zeitbestimmung annähernd richtig sein) — in Florenz ihre Bottega bei der Torre der Ignogni und ihre Wohnung in der via der Buonfanti gehabt hätten. — Vas.' Zahlen sind willkürlich; ebensowohl die Zuweisung der Castellanikappelle, und dass er bei Ant. Venez. gelernt habe. Starnina's Fresken in St. Carmine hatte V 1. 2. noch gesehen.

Filippo di ser Brunellesco. Die bisher verhältnissmässig gute Anordnung bei X wird hier durchbrochen. Aus welchem Grunde er diese Hauptmeister des Quattrocento vor die Sienesen des Trecento (Ghib.) und vor jene Maler, die Billi's Liste nach Starnina nennt, gesetzt hat, kann ich nicht sagen. Ursprünglich folgt auf Starnina (hs. p. 53 a) Lorenzo Ghiberti (hs. p. 53 b bis p. 57 b), dann Brunelleschi (hs. p. 58 a—63 b). Wegen der

Note (X hs. p. 62.), welche in der hs. den Text von p. 58 a beginnt, und auf welche eine Hand am Rande noch besonders nachdrücklich verweist, nahm ich die Umstellung vor. — Ich bemerke, es heisst nicht Filippo Brunelles*co*, sondern entweder Filippo di ser Brunellesco dei Brunelleschi oder Filippo Brunelleschi (mit oder ohne de').

Pag. 62. = hs. p. 58 a. 2 vnicho — Arismeticho, 3 arti *sup.* 4 esso 5 , fu anchara 6 marauigliosamente int *(del.)* lopera (pera *del.* lo in la) intese comedia *sup.* — poeta intese *(del.)* fiorentino 8 astroglogo, — g *del.* 9. 28 filippo, 10 vdire — san 11 pareua, 13. 25 santa 13 maria — fiore, 15 paessi — uennono, chel *(del.)* gran 17 che have fatto (have und tto *del.* bisognaua und re *sup.*) 19. , solo 20 molte = hs. p 58 b. 21 excellente — datenere, 23 infensato, — vniuersalmente 24 fecene ne *del.* ni *(del.) sup.* 25. 30 felicita — come bis uede *sup.* und Verweisungszeichen auf senza armadura am Rande. 26 ne 28 alorenzo 29 dant°: 30 fanta — Endpunkte S. 7. 8. 9. R. 28. *vac.* — 1. *(2×)*. 2. 3. 4 *(2×)*. 6. 7. 17. 18. 21. 23. 24. *vac.*, — 2 *(2×)*. 5. 8. 15. 20. , et.

Pag. 63. 1 vn — laqua 3 molto, — disputatione 4. , di — Detto 5. 13. 14. 17. 19. 22. 25 lorenzo 5 ghiberti, 6. , enel — portj — Bronzo 7 *(2×)* san — alloratorio 8 michele — orto 9. 13. 16. 17. 27. 32. 33 filippo 10 defiderio che 12 limportantia uolfe 15. 29 lopera, 15 che = hs. p. 59 a. 16. , Ma 19 aggiugneua atalcosa *(del.)* con lingegnio 23 vno — , haueua 24. 28 vna 26 Lorenzo, mostraua essere 27. , allora. S. 10 = hs. p. 59 b. — Endpunkte *vac.* S. 1. 3. 4. 9. — 1. 9. 14. 15 *(2×)* 18. 28. 29. 30. 32. , *vac.* — 7. 12. 14. 21 *(2×)*. 31. , et.

Pag. 64. 3 strumenti attj atira, di drento, et — re su et mandare giu *sup.* 5 che quasj *(del.)* ogni *sup.* — auederlj *sup.* — , trouo anchora, 6. , a 9 et 10 ordinj, ha *(del.)* per laduenire 12 aministraua pensaua *(del.)* consideraua 14 sadoperassi Fece 16 nellopera 17 affetto, 19 persi et anno *(del.)*. Hinter persi ein Zeichen und die Worte von come bis abandonato am Rande links mit einem welligen Strich eingeklammert. Was der bedeutet, weiss ich nicht. 19. 23 *(2×)*. e 21 et = hs. p. 60 a. 21 vna 24 abozato et — larmadure, 26 se 27 lemente 29 filippo 33., E — Endpunkte *vac.* S. 1. 6. 7. — 2. 11. 20. , et — 1. 6. 8 *(2×)*. 10. 11. 12 *(2×)* 13. 15. 17. 19. 20. 22 *(2×)*. 24. 25. 26 *(2×)*. 32. , *vac.*

Pag. 65. 1. 5. 8. 17 vn 1 modello fu gli detto da *(del.)* Alcunj 2. 8. 9. 13. filippo 4. , Ai 5 stimare perche — fuo et 6 niente., 7 variamente = hs. p. 60 b. 8. 29 vna, 9 diceua, 10 Lis proprio.' 11 vltimo 11 Die Umstellung von ma durch den Sinn bedingt; oder man

müsste für confessando: confessarono schreiben. 12 salita, 13 uedeuano. , 15 che se 16 modell suo, quando *(del.)* se *sup.* 16 loro, E 17 intorno *(del.)* da aus da dj gebessert 20 bat^a ilquale — erestó — dossale unterstrichen und ein Kreuz *sup.* 21 san 22. , per 23 detta 24 ; *vac.* — pottette 26 luca — robbia — del' pollaiuuolo 27 altrj, per ilauo (dh. lauoro; auo *del.*) — et altrj = hs. p. 61. a. 29. 33 santa 29 maddalena 30 s^{to} sp^{to} 32 E — puo in 33 maria nouella — danon unterstrichen. — Endpunkte *vac.* S. 7. 9. — 6. 7. 23. , et — 1. 2. 9 *(2×)*. 11. 18 *(2×)*. 22. 25 *(2×)*. 26. 27 *(2×)*. 29. 30 *(3×)*. , *vac.* .

Pag. 66. 2. 12. 21 *(2×)*. vno 2 Altro 3 santa 3 filippo 4 Biasimato di 6 Biafimare 7 Fvrno alloghate et *(del.)* date — Adonato — Due 8 Pilastrj — orsanmichele. S^to 10 Lis e für et — Piaza 10 san 11., e — Palazzo 11. 22 E 11 vn 12 fiorentino Di — vna — nostra S. 4 = hs. p. 61 b. 14 s^{to} sp o — di firenze *sup.* — Lis Firenze, 15 seguito, 16 Parte, 18 cappelle che S. 5 am Rande links. 21. , euj — Archo che — ; *vac.* 23 troppo, — 'ne 24 disopra *sup.* 26 uscita, 27 tempo prima. 29 Anchora — So 30 Disse. B^r Cau. Lis Bar*(tolommeo Cavaliere)*; *vid. inf.* ad p. 114. — Note 2 links am Rande; eine Hand weist darauf 32 e — R. 32 unter R. 31 am Rande. — Endpunkte *vac.* R. 6. 31. S. 4. 5. 7. — 2 *(2×)*. 9. 15. 16. 17 *(2×)*. 19. 28. , *vac.* — 7. 19. , et.

Pag. 67. difirenze, — E della bis chiesa *sup.* — Antichamente 2 fondamentj stata *(del.)* fu *sup.* — , dalla 4. 30. 32 *(2×)* e 4 vn 5. 8. 24 filippo 5. 22 fiorentinj 6. 14 luccha, 7 guinigi S. 3 = hs. p. 62 a. 9 serchio 10. 12 vna 10. , poi 11 allintorno 12 ; *vac.* — dirittó — z *sup.* 13. , ma 14 danno ch'all 15 fiorentine — , perche uolgendo *(del.)* ueggiendo 16 elucchesj 17 tanto 18 donde il fiume *(del.)* haueuono 19 et 21 fossj onde 24 Detto 25 firenze. S. 8 = hs. p. 62 b. 26 per dua fratellj *sup.* 31 fatta — franco — luna — Endpunkte *vac.* S. 1. 5. 8. — 3. 10. 20. 28. 32 *(2×)*. 33. , et — 2. 5 *(2×)*. 7. 9 *(2×)*. 11. 15. 16 *(2×)*. 20. 22. 30. 31. 33. , *vac.*

Pag. 68. 1. 10 Duca 1. 5. 10. 18. 27 filippo 1 duno 2 duna 3 franco 4., risposegli 5. 6. 14. 33 san 5., onde — : *vac.* era 5 vno 6 nelledefetio — Lis et 8 fece — vico 9. 15. e 10. 21. 28 vna 10 maria — vsaua 11 che se 12 tutti = hs. p. 63 a. — farebbe, Lis farebbe. 13 *(2×)* vn — Palazzo 14 lorenzo 15.; *vac.* 16 piaza, edefitio 17., Ma Parendo 18 indreto onde 20 dire, 21 Casa, 22 dicesj che maj visse *(del.)* veduto 24, Et — cosimo — Pentito 28 Pittj, che vna parte sene uede *(del.)*, che — non e finito *sup.* und *del.* 29 M^r S. 10 = hs. p. 63 b. 31 Al nicchOlo — Vzano 32 sapientia — Füge . hinzu 33 e — saluestro

Endpunkte *vac.* S. 2. 4. 8. 9. 10. — 3. 6. 17. 20. 22. , et — 3. 12. 14. 15. 19 (3×). 20 (2×). 23. 24. 26. 28 (2×). 33. , *vac.*

Pag. 69. 1 Monacj — agnolj 3. 7 filippo 3 vno 4 Da Buggiano alquale fece fare (*del.*) alquale fece fare 5. 7 e 5 santa maria — fiore 7 Marmo — vn 9 Quantum — hon *sup.* und *del.* — filippus: architettus. Endpunkte *vac.* R 1. S. 1. 3. — 3. 5. 6. 8. , *vac.*

S. 1 — 3 = Billi? Die Fassung bei Petrei erscheint sehr gekürzt. Einzelne übereinstimmende Worte wie cittadino, arismeticho, geometrico etc. scheinen auf Billi zu verweisen; auch scultore wohl = Billi p. 31. R. 24. — scultore und pittore nach LD. (*vid.* p. 120. 8.); pittore speciell nach X p. 66. Note 1. Auffällig ist nostro cittadino, nostro poeta, was zu Billi's wie X' Ausdruckweise wenig passt; so käme hier eine unbekannte Quelle in Betracht (*vid.* X. p. 62. R. 3.), die vielleicht über die Künstler des Quattrocento eine zusammenhängende Erzählung enthielt? Wäre nostro von X (was aber, wie gesagt, gegen seine Gewohnheit wäre), so spräche er hier ausdrücklich aus, dass Florenz seine Heimath sei, was aus anderen Gründen schon bekannt ist. Hervorzuheben wäre aber auch, dass nostro auf Manetti zurückgehen kann, der mit besonderem Stolze ja von Brunelleschi, nostro cittadino, erzählt. Die Nachfolger hätten dann den Ausdruck zufällig in ihren Excerpten und Kopien beibehalten. Doch möchte ich hier das non liquet betonen. — S. 2 — 3. = Billi. Hat X den ganzen Abschnitt Billi entlehnt, so würde bewiesen sein, dass der Originaltext Billi's reicher war (was auch noch öfters klar wird). Das Ganze geht auf Manetti (V. F. IV. p. 77 S. 13. und passim) zurück, in dem jedoch der Passus über Dante fehlt (V 1. 2. nach Billi Dante zugefügt). — Für die Geschichte der Kuppelwölbung möchte ich eine unbekannte Quelle als Grundlage annehmen, die ich in Ermangelung besserer Kenntniss mit dem Buchstaben B bezeichnen will. Zwar stimmen einige Worte bei X mit Billi (Petrei) zusammen; und dass der Originaltext Billi's ausführlicher war, beweist p. 62. Note 2; eben daraus folgt aber auch die Annahme einer neuen Quelle (B). Manetti l. c. cap. XVII nennt die chapelletta di Sta. Filicita wie Billi ohne den Namen ihres Patrones; dicht danach die casa de' Barbadori (*om.* X; Billi; Quelle B). So könnte man annehmen, dass X resp. Quelle (B) durch Zusammenziehung zweier verschiedener Dinge zur cappella de' Barbadori gekommen wäre; allein Manetti in der Fortsetzung von Fil. Villani (V. F. IV. p. 119. 7) erwähnt die Barbadori als Patrone der cappella in Sta Felicita, was sie in Wahrheit waren. Diese Kappelle war der Nuntiata geweiht und ging aus dem Patronate der Barbadori in das der Paganelli und dann in das der Capponi über. (*vid.* V F. IV. p. 151. Nr. 42.) Die Berufung

auf Sta. Felicita ist aber überhaupt unnöthig; näher hätte es gelegen, die cappelletta des Schiatta Ridolfi in St. Jacopo Oltrarno (Manetti p. 87. 17.) zu citiren. (V 1. 2. weiss sogar den vollen Namen: Bartolomeo de' Barbadori — wohl kaum nach Quelle B) — p. 63. S. 2 von huomo an wohl eigener Zusatz von X nach Ghiberti's Vita. Nach Billi hätten die Operai Lorenzo Ghiberti für die Zurückweisung bei der Kuppelwölbung durch die Uebertragung der Bronzethüren von St. Giovanni Baptista (der mittleren natürlich) entschädigt. Diese Motivirung liess X, weil er sie als falsch nach Ghib. kennen mochte, weg (ebenso V 1. 2.). X mildert überhaupt etwas die einseitigen, abfälligen Urtheile der Quellen über Ghiberti. — Diese fremde Quelle (B) möchte bis p. 64. S. 3. gehen; mit S. 4. setzt wieder Billi ein (daher die Wiederholung der modelli) come bis S. 5. — S. 5. R. 19 bis S. 7 = Quelle B. Ob X durch jenes Zeichen und durch den Strich am Rande, die bei come in seiner hs., wie oben (p. 260) bemerkt, einsetzen und bis abandonato S. 6 gehen, auf diese neue Vorlage hindeuten wollte, lasse ich dahingestellt sein (aber auch S. 7. rechne ich der Quelle B zu). Der Text dieser Quelle (B) scheint ja auf Manetti zu beruhen; aber er ist doch wieder derartig selbständig, dass schwer zu sagen ist, welche Worte Manetti's in den einzelnen Fällen zu Grunde liegen. So redet Manetti an verschiedenen Stellen von den Erfindungen Brunelleschi's in betreff von Hebe- und Windemaschinen, von seinen praktischen Einrichtungen für die Arbeiter (*vid.* z. B. p. 95. 6. 7; besonders p. 97. 17. 18; p. 98. 5; p. 100. 101.), vom Ballatojo (passim, besonders, p. 111. 12; p. 113. 20. 21. 22. etc.) und dergl. Alles dies erscheint in Quelle B in eigenartiger conciser Fassung; ja auch Zusätze finden sich wie S. 6. zeigt, mit dem der Autor auf den Versuch im Cinquecento, das Ballatojo zu beenden, hinzudeuten scheint, der dann an dem Widerspruche Michelangelo's gescheitert sein soll. Dieser Versuch fand nach den Domurkunden (*vid.* Guasti la Cupola di Sta. Maria del Fiore) in den Jahren 1507—1515 (*vid.* Cronica Fior. del Cambi ad an. 1515) statt. Da die Quelle erzählt, in ultimo — kürzlich — sei una parte dh. eine der 8 Seiten des Umganges in Angriff genommen und wegen der Stilwidrigkeit des Geleisteten suspendirt worden, so wird dieselbe bald nach 1515 abgefasst sein. X kommt hierfür nicht in Betracht, da derselbe später geschrieben hat. Aber auch V 1. 2., der fast verbotenus Manetti wiedergibt, dahinein aber Billi's neue Notizen einflicht, lässt durch seinen Wortlaut den Leser im Zweifel, ob er diese Quelle B gekannt und also benutzt hat. (Man vergleiche z. B. V F. IV p. 36 S. 5. 6. Vas. nennt Michelangelo Buonarroti im Gegensatze zu X und dessen Gewährsmanne.) — Bei dieser im höchsten Maasse un-

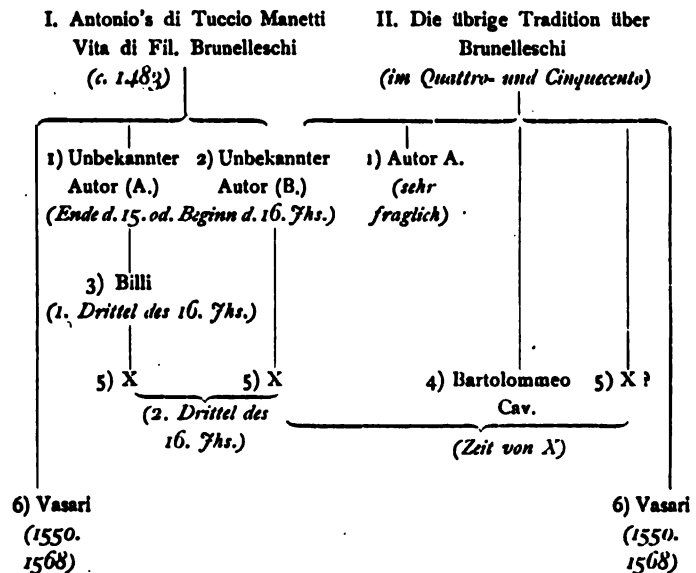
kann ich nicht ohne Weiteres zugeben; es fehlt der Künstlername, der sehr häufig beigesetzt erscheint, zumal, wenn es sich um Kunstwerke berühmter Meister handelt. Es können das ebensogut Arbeiten jener „Uebungssklaven" (Schmarsow) gewesen sein. Wie dem auch sein mag, von Malereien Brunelleschi's wissen wir überhaupt nichts. — S. 3 in X geht auf die mündliche Mittheilung jenes Bartolommeo Cav. (Cavaliere dh. Baccio Bandinelli) (*vid. inf.* ad. p. 114.), also eines Zeitgenossen von X, zurück (*vid.* V F. IV. p. 208). Der Notiz resp. ihrem Gewährsmanne ist aber nicht viel Werth zuzumessen. Jenes Bild der Noſtra Donna ist offenbar willkürlich Brunelleschi zugeschrieben worden. Rühmte LD. den Künstler als valente nella pittura (er meinte damit nach Manetti Brunelleschi's Geschick im disegno), sprach Manetti von disegno, pittura, dipintura (p. 65. 3; p. 68. 10 11), von colori (p. 65. 7) und Perspektive, so war natürlich, dass die Späteren das Oeuvre des Meisters in dieser Beziehung reicher zu gestalten suchten, zumal da die Früheren bestimmte Malereien eigentlich nicht angegeben hatten. — V 1. 2. *vac.*; hier der beste Beweis, dass Vas. den X nicht benutzt hat. — S. 4. 6. 7 = Billi; S. 5 = unbekannte Quelle (B); dazu die für X' Arbeitsweise charakteristische Note. Die weiteren Forschungen sollten offenbar der letzten Redaktion des Textes zu gute kommen. (*vid.* Manetti cap. XXII. und p. 120. 12; nach diesem V 1. 2.) — S. 5 V 1. 2. *vac.;* dort nur sonui alcuni errori ohne den archo. Die Länge der Kirche geben an Alb. F. (nicht Man.), V 1. (V 2. noch die Breite), Petrei (p. 59. 1; hier noch die Breite des Querschiffes). Alle diese Maasse werden wohl auf offiziellen Angaben beruhen und so in die Literatur gekommen sein. Welcher Quelle X seine Randbemerkung verdankt (Note 2), ist kaum zu sagen: Die angegebenen Schriftsteller kannte er nicht resp. noch nicht; am liebsten möchte ich die Quelle (B) annehmen. — S. 8; p. 67. S. 1. = Billi, der merkwürdig wenig über diesen Bau weiss; auch Billi's Vorlage hat den Manetti (cap. XVIII) nur unvollkommen wiedergegeben. In Manetti kommt Donatello bei dieser Gelegenheit schlecht weg; ich weiss nicht, ob desshalb die Annahme statthaft sei, dass der Künstler und der Gewährsmann Billi's zu einander in näherer Beziehung standen. V 1. 2. ausführlich nach Man. X hat über Billi hinaus noch p. 67. R. 2. 3.; wohl selbständiger Zusatz oder Quelle B (?). — S. 2—6 Billi *vac.* Hier Benutzung der unbekannten Quelle (wohl derselben wie bisher, B) verbürgt. Das Faktum steht fest (*vid.* Gaye I p. 125. 126. Sans. II p. 379). Jene Vorlage, die X hier benutzte, beansprucht in der That grosse Beachtung; Datum wie Verlauf des verunglückten Unternehmens, über das genaue Nachrichten zu Gebote stehen, sind richtig mitgetheilt. Der Satz fatto

fare da Fiorentinj nel 1429 enthält, wie es scheint, einen Schreibfehler von X. Statt fare erwarten wir chomessario oder capomaestro. V 1 spielt auf diese Geschichte mit den wenigen unklaren Worten an: Diede molti altri disegni . . . massime per ripari da nimici per la guerra de Fiorentini co i Lucchesi (V F. IV. p. 51.) ist Alles; in V 2. *om.* Ich schliesse daraus, 1) dass Vas. so unbestimmte Gerüchte in diesem Falle vorlagen, dass sie zu wiederholen er selbst Bedenken trug; und 2) dass er weder X noch X' Quelle gekannt hat; andernfalls hätte er wohl mehr gebracht. Auch Manetti weiss nichts davon, denn dass Man. wie Vas. mit Rücksicht darauf, dass aus diesem Vorfalle Brunelleschi's Ruhm nicht gerade eine Vermehrung erfuhr, die Wiedergabe unterlassen hätten, möchte nicht glaubhaft sein; sie berichten ja auch über die Concurrenz um die zweite Baptisteriumsthür, in der Brunelleschi unterlag. — S. 7—10; p. 68. S. 1—8 fast verbotenus = Billi p. 32. 8—10; p. 34. 1—10. Billi's wie X' Text ergänzen sich gegenseitig. So ist für das von Strozz. verschriebene Et a detto (p. 34. 1) excetto (X p. 67. 9.) zu lesen; bei X ist che (lt. 32) beizubehalten und nach Billi daselbst zu lesen: excetto ch'è un ricignimento. Manetti berichtet höchst dürftig über diese Dinge, wohl weil er zu schreiben aufhörte; in den huomini singhulari gibt er etwas mehr. V 1. 2. nach Billi und eigenen Notizen. Die Geschichte mit dem Medicipalast ist durchaus anekdotenhaft und nicht glaubwürdig. — S. 9—11 = Billi *vac.* (nur il modello degli Agnolj p. 36. 4 trägt Billi nach; aber das hat X nicht gesehen oder benutzt; hier vielmehr wieder die unbekannte Quelle (B). — Manetti *vac.* V 1. 2. hat die Vorlage von X nicht benutzt, erwähnt vielmehr den Palazzo Pitti, den Tempio degli Angeli nach eigener Quelle und die Sapienza in der Vita Lorenzo's de' Bicci. — X p. 69. S. 2. 3 = Billi. — P. 69. R. 5—7 eigener Zusatz wohl von X, der wie V 1. 2. die Büste nebst der Inschrift darunter kannte; sonst wäre anzunehmen, dass dieser Passus auch im Billi stand, von Strozz. und Petrei aber weggelassen worden sei. Die Punkte bei X entstanden durch da Buggiano (Billi), wobei X den wirklichen Namen des Schülers vermissen mochte. Man. *vac.* — V 1. 2. nach Billi und eigener Kenntniss. Am Schlusse der Vita bei Billi finden sich mehre Wiederholungen schon genannter Arbeiten Brunelleschi's wie Buggiano's, dass es scheint, als habe der Autor hier neben der Quelle, der er gewöhnlich gefolgt ist, noch eine andere ausgeschrieben.

Die Vergleichung lehrt, dass X Brunelleschi's Biographie von Antonio di Tuccio Manetti (*vid.* meine Ausgabe in V F. IV) nicht gekannt hat, vielmehr auf Vorlagen angewiesen war, die zwar ihrerseits direkt wie mittelbar auf Manetti's Arbeit zurückgehen mochten, aber auch vielfach Ab-

weichungen und Zusätze enthielten. Zu diesen gehörte einmal Billi, der hauptsächlich Manetti's Erzählung in einer stark verkürzten Weise, daneben Notizen anderer Herkunft wiedergibt. Billi's Version ist skizzenhafter, spielt mehr auf die von Manetti erzählten Dinge an, setzt das Einzelne eher als bekannt voraus und gewährt mehr ein kurzes Referat von den Begebenheiten in Brunelleschi's Leben denn einen vollständigen historischen Bericht. Hervorzuheben ist freilich, dass Billi's Originaltext in den erhaltenen Kopien diesmal anscheinend nicht intakt vorliegt. Der Strozzianus zeigt leider eine Lücke, der Rest enthält mehr Text als Petrei's Abschrift, die als eine weitere Kürzung erscheint. X bietet in den correspondirenden Parthien wieder eine grössere Fülle als der Strozzianus, die ohne weiteres einer neuen unbekannten Quelle zuzuschreiben ich doch Bedenken trage. Wie dem auch immer sein mag, ich glaube nun nicht, dass der Autor des libro Billi Manetti's breiten Redefluss in ein engeres Bett eingedämmt habe. Der inhaltliche wie stilistische Werth Billi's ist m. E. nicht bedeutend: Selbständigkeit und Zuverlässigkeit möchten nicht die hervorragendsten Eigenschaften dieses Quellenschriftstellers sein. Mein Eindruck ist vielmehr, dass Billi eine Quelle hier voraussetzen lässt, deren unbekannter Verfasser — ich will ihn A nennen — Manetti's Bericht bereits auf die knappesten Thatsachen reducirt und damit was er sonst noch über Brunelleschi wusste, verbunden hat. Näheres darüber anzugeben, bin ich ausser Stande; nur das steht fest, dass da Antonio Manetti c. 1482/83 (meinen Ausführungen gemäss) geschrieben haben muss, jener Autor (A) wie auch Billi selbst nach diesem Zeitpunkt anzusetzen sind. — Ausser Billi stand X dann Landin zu Gebote, der freilich über Brunelleschi schriftlich, soweit wir wissen, wenig hinterlassen, dies aber Manetti, mit dem er intim bekannt war — (er citirt ihn bei der Berechnung der Zeit der Höllenfahrt Dante's) — entnommen zu haben scheint. Endlich aber auch eine neue unbekannte Vorlage (B). Zu dieser Annahme werde ich durch den Umstand gezwungen, dass X über Billi-Landin hinaus mehrfach Einzelheiten bringt, die sich in jenen Texten nicht finden, ferner dadurch, dass X selbst in p. 62 Note Billi gegenüber auf negative Weise die Existenz wie Benutzung derselben zu bestätigen scheint. Und X muss ihr einen höheren Werth zuerkannt haben, da er ihren Inhalt vor dem Billi's den Vorzug gegeben hat. Diese Quelle B., der vielleicht eine gewisse Copia eigen war (oder ist), hat nichts mit der Billiquelle (A), die ich oben angedeutet habe, gemein; sie bringt eben mehr wie jene. Ja sie enthält sogar mehr auch Manetti gegenüber, von dem sie sonst in dieser Vita abhängig sein mochte (also ebenfalls nach 1482/83 entstanden), wie die Erzählung von Brunelleschi's verunglückten hydraulischen Unternehmungen vor Lucca z. B. beweist (X. p. 67. S. 2

—6). Jene unbekannte X-Quelle (B) ist auch nicht auf jenen Bartolommeo Cav. (X. p. 66. Note 1) zu beziehen, der vielmehr ein Zeitgenosse von X gewesen ist und diesen mit mündlichem Berichte unterstützt zu haben scheint. Ob endlich dieselbe auch in den früheren Abschnitten überall da, wo ich auf die Benutzung unbekannter Vorlagen (Vorlage?) bereits hingewiesen habe, mit letzteren zu identifiziren sei, mag dahinstehen (*vid.* ferner ad Donatello, Barna, Nanni di Banco etc.). Nun könnte man auf den Gedanken kommen, dass das Plus in stofflicher Beziehung, welches X vor seinen üblichen Gewährsmännern besitzt, auf X selbst und nicht auf eine neue unbekannte Quelle zurückzuführen sei. Ebenso wie Billi vermag ich auch X keine grosse Selbständigkeit in der Erfindung des Stoffes zuzuerkennen. X war zwar ein sehr geschickter Redaktor des verschiedenartigsten Materiales, ferner ein verhältnissmässig guter Stilist und gewissenhafter Arbeiter, Eigenschaften, welche ihn von Billi vortheilhaft unterscheiden; aber auch er rechnet, wenigstens in den Theilen, wo er nicht Zeitgenosse war, mit gegebenen Grössen, ängstlich bemüht, nichts vom Eigenen hinzuzuthun, seine Person gänzlich zurücktreten zu lassen. M. E. sind die Existenz und die Benutzung einer neuen unbekannten Quelle (B) durch X nicht abzuweisen. Wenn dem aber so ist, so ergibt sich für Florenz in den letzten Jahren des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Vorhandensein einer umfangreichen kunsthistorischen Schriftstellerei, von der verhältnissmässig nur geringe Reste auf uns gekommen sind. Bis vor kurzem waren ausser Vasari nur Ghiberti und Manetti bekannt. Jetzt tritt eine Reihe neuer Erscheinungen entgegen. Diese Thatsache enthält ja für den Kenner Florentinischer Kultur nichts Ueberraschendes. Das Zeitalter des Humanismus strebte nach einer universalen Bildung, nach möglichst encyclopädischem Wissen. Die antiquarischen Interessen, geweckt und mächtig gefördert durch das Wiederaufleben der Denkmäler des klassischen Alterthumes, gaben diesen Bestrebungen neue Nahrung, an denen sich vorzugsweise Männer, aber auch hervorragende Frauen eifrigst betheiligten. Diesem Drange nach dem Besitze eines umfangreichen Wissens suchte die Literatur in breitester Weise Rechnung zu tragen. Ein Gebiet nach dem anderen erschloss sich ihr, zuletzt und vor allem die Kunst der Vergangenheit und die Alterthumskunde. Zur Selbsterziehung gleichsam wie um anderen die Bekanntschaft mit diesen Dingen zu vermitteln, entstanden die zahlreichen schriftlichen Elaborate über einzelne Künstler wie über den Verlauf der Kunst im allgemeinen bis zur Gegenwart, deren Werth für die moderne Forschung freilich nur ein bedingter ist. Der Zeit fehlte das historische Bewustsein. Der Glaube an die Autorität, zwar auf anderen wichtigen Ge-

bieten menschlicher Erkenntniss erschüttert, bestand hier doch noch insofern, als irgend ein Werk als Autorität galt, welches beständig mit und ohne Ergänzungen wiederholt oder reproducirt, excerpirt, abgekürzt oder breitgetreten wurde. Und wo einmal ein solches Opus fehlte, herrschte bei den Schriftstellern die grösste Verlegenheit; mit Hilfe der Phrase und der erfinderischen Phantasie suchte man das Manco zu suppliren (Vasari's wie die gegenwärtigen Texte bieten dafür prägnante Beispiele). Die der Hauptquelle eigenthümliche Auffassung galt als Evangelium. Dieser Prozess, der im Grossen an Vasari und seinen Nachbetern zu verfolgen ist, begegnet für die Zeit vor Vasari in kleinerem Kreise mit Manetti's Biographie Brunelleschi's, die eine Fülle neuer Erzählungen und Berichte hervorrief. Das Verhältniss von Billi und X zu Manetti und zu dem was in Florenz daneben noch über Brunelleschi bekannt war, lässt sich m. E. folgendermaassen verdeutlichen:

Lorenzo Ghiberti. Pag. 70. S. 1. = hs. p. 53b. (*vid.* die Umstellung oben p. 260) 1. Bartoloccio ccio *del.* — ghiberti, 2 Giouanetto 3. 11, firenze 3. 19. 24. 25. vno 3. 7. Pittore 4 crudelissimante — et 5 La 7 Alsignore 8 malatesta 8 vna 11. , et 12. 17 Gouernatori 12 san 14.; *vac.* — 14 conchorreuono, 16 impetro intesa 17 Altri 18 Lis ciaschuno — dottone 19 tempio di (*del.*) sopra detto Giouannj, (*del.*) 20

elessono che — listoria 21 storia = hs. p. 54a. Lis s'interuenghono, (sinteruenghono, hs.) 22 animalj montagne — arborj Perilche 24 e — maestri (*sup.*) — conchorrentj, 25 furono. — 3 (2×). 5. 8 (2×). 11. 13. 18. 23. , *vac.* S 1. 2. 6. 7. Endpunkte *vac.*

Pag. 71. 3 da ARezo aus da dj gebessert, lis Arezo 4 quercia 5 val d'ambrina Unter Reihe 5 folgt Et Lorenzo sopra detto. (*del.*), (weil der Autor merkte, dass er noch einen Namen übersehen hatte.) 9 Pittori, — solo, 11 sottoscritto come 12 Gouernatorj — lorenzo 13 dicendo che *sup.* S. 2 = hs. p. 54b. 16. , et 19 annj et costo (*del.*) detto lauoro circha a 22 migliaia di fiorini, (von circha an *del*) sonui 20 quadrj, 21. , e — dottore 23 d'edera, e vn (*del.*) ladornamento 24 molto hornatj et fu — et di vcelletj et animalj *sup. del.* 25 detta porta *sup.* Zwischen S. 5 und 6 ein Raum, in welchem unter Benutzung des Randes (natürlich zu S. 6 gehörig) die Worte stehen Dire chi fece detta statua aber *del.*, denn X musste aus Ghib. sofort den Namen des Autors der Statue des Täufers erfahren. 27 tempo se (*del.*) fece — san 28 Di Bronzo 29 nel pilastro di ortasanmichele doue infino nel 1292 addj 3 di luglio si erono cominciatj amostrare gran miraco (X hörte zu schreiben auf und *del.* das Ganze von doue an; rechts daneben schrieb er in flüchtiger Schrift che ne pannj di detto Santo escritto Laurentius ghibertus und links davon am Rande (was ich weg liess) parre mente (*sic.*) lo scritto (wohl parimente?) Dh. X wollte einen Excurs über die Baugeschichte von Orsanmichele, natürlich mit wenigen Worten, bis auf Ghiberti gehen und begann den Anfang des 155 Capitels des VII. Buches von Giovanni Villani zu wiederholen, bedachte aber doch noch zeitig, dass das zu dem Vorliegenden wenig passe, strich desshalb das Hingeschriebene aus und fügte aus einer anderen Quelle („Nicht-original" oder Quelle B? *vid.* p. 84) die im Texte verzeichneten Worte hinzu. Der Anführungsstrich vor Laurentius müsste näher bei dem Namen stehen. 31 e — vna — vno S 8 = hs. p. 55a. 33 sanesi — Endpunkte *vac.* — 1. 2. 3. 4. 5. 8. 9. (2 ×). 10. 12. 19. 33. , *vac.*

Pag. 72. 1. , Quando 1. 3. san 1 Bazzeza — Quando 2 derode 2. 9. 31. 33 e 3 Fece (*del.*) Anchora — d'ottane 4 B͜a — orsanmichele S. 2 am Rand durch einen Strich mit Rücksicht auf Note 1 noch besonders bezeichnet. 6. 11. santa 6 maria nouella 7. 8 M~ 7 dati Generale 8 Detto 9 ritrasse, 9. 18. 20 vno S. 5. = hs. p. 55 b. 11 croce 12 albizj, 13 agnolj 13. 16. 17. 18. 20. 24. 25 vna 14 Bronzo — Proto Jacinto enemesio , 15 inessa fece (*del.*) sculpi 16 doliuo con lettere scritto (*del.*) danach viel Raum. 17 Corniuuola 19 Excellentissimo — Anticho — erano no *del.* darauf nochmals *sup.* 22. , A — vn — L'vno 23 Et risguardaua = hs. p. 56a. 24 carta, 25 et fece 26 un dragho con

L'ale un poco aperte, con la testa bassa e il collo nel mezo un poco alto, — über aperte, steht che con quelle (dh. ale) facea la presa del sigillo — das Ganze *del.* 57 Nome —; *vac.* 29 Papa *(2 ×)* — . V. — ouero bis Eugenio 4⁰ unterstrichen und links am Rande nochmals ouero bis eugenio 4 — 30 Vna Mitria doro 31 d'orto san michele 32.? *vac.* 33 vedere — 4. 7 *(2×)*. 8. 15. 18. 20. 23. 24. 31. *(2×)* 32. 33. , *vac.* — Endpunkte *vac.*

Pag. 73. 1 erono grosse (*del.*) assaj — al Balasci 2 Goiellierj fiorentini 3 Migliaia S. 1 links am Rande gleichzeitiger Zusatz. 4 fiure, oltré alli altrj (*del.*) con assj (*sic.*) —; *vac.* 5. 7. vno 5 Trono 6 et Anchora 7 Bottone — luno Piuiale (*del.*) amanto, 7. 9. 14. vna 8 nostro 9 fecongli = hs p. 56 b. — Consoli 12 orsanmichele 13 santa maria — fiore gli feciono (*del.*) dettono a *sup.* 15. 17 san 17 giouannj 19. , et Amore et 23 rileuate che 24 minorj et benche vj lauorassj *(del.)* intral (*sup. del.*) filippo di ser Brunellescho Donato, et luca della robbia il faceuano per la dimesticheza che secho haueuano (das ganze von il an *(del.)* e per loco comune desiderio, etc. Antº il ross. e bernardo suo fratello *sup.* S. 7 von Lascio bis et ui lauoro (*sic.*) su links am Rande und durch einen Strich mit Filippo verbunden 27 e per loro = hs. p. 57 a. 28 haueuano che — si finisci, benche pocho ui facessino *(del.)* che chi — possiede considerando 30 che *sup.* 31 fato 33 Lis 1º — 18. 21. 24. , et — 1 *(3 ×)*. 2. 10. 15. 18 *(2 ×)*. 20. 22 *(2 ×)*. 33. , *vac.* — Endpunkte *vac.*

Pag. 74. 1 singegno 3 grechj —: *vac.* 5 adam, — caino 6 abel, — abel. 7 noe 10. 23. 24 e 10 citerna (wie Ghib. p. 53. S. 21) 11 Da — moises 12 giordano 14 Decima — Regina S. 12 = hs. p. 57b. 15 E intorno adette *(del.)* storie, — storie in storia geändert fra luna, e l'altra *sup.* 15 vna 16 vno 17 uno fregio *(del.)* adornamento 19 alle — di detto tempio *sup.* 20 Mº 21 lorenzo — tuttj j in e verwandelt. 22 santa maria — fiore — lochio — tondo *sup.* 23 san 25 sinteruenne 25. 28 filippo 28 Brunellescho habiano (*del.*) detto — Endpunkte (excl. S. 3. 6.) *vac.* — 1 (2 ×). 7. 9. 10. 12. 13. 14. 15. 16. 23. 24. 28. , *vac.* — 2. 3. 5. (2 ×). , et — Ende von p. 57b der hs.; p. 58 a Mettere filippo innanzi a lorenzo di Bartoluccio *vid. sup.* p. 62 Note 1. p. 8.

Billi's vita Ghiberti's, der Hauptsache nach nur in Petrei's Abschrift vorliegend, ist ungemein dürftig. Eine Reihe von Arbeiten des Meisters kennt oder nennt er nicht; was er bringt, ist nicht fehlerfrei. Selbst Alb. F. verdient hier den Vorzug. Dass der Strozzianus mehr geboten hätte, ist kaum anzunehmen. Unzweifelhaft enthielt bereits Billi's Quelle (A.) jene Fülle des Stoffes hinsichtlich Brunelleschi's und Donatello's und jene

Lückenhaftigkeit in Betreff Ghiberti's, die m. E. nicht bloss aus Unkenntniss des Verfassers, sondern vielleicht auch aus seiner persönlichen Stellung zu den genannten Künstlern erklärt werden müssen. Ich hatte oben pag. 213 noch eine mittelbare Benutzung Ghiberti's seitens Billi (resp. Quelle A.) für möglich gehalten. Mit Rücksicht auf Billi's Abschnitt über Ghib. möchte auch diese Annahme abzuweisen sein. — LD. erwähnt nur die Porte Ghiberti's, nicht weil er nicht mehr gewusst hätte, sondern weil Vollständigkeit in dieser Beziehung nicht in seiner Absicht lag. Landin, welcher Ghib. noch persönlich gekannt haben wird und, wie ich aus gewissen Anzeichen an anderen Stellen schliesse, X ein lebendiger Zeuge der Vergangenheit war, hat letzterem für diese Vita nichts geliefert. So war X in erster Linie auf Ghiberti angewiesen, dessen zweiten Commentar — Original nennt er ihn (p. 52. Note 4; 84. Note 1.) — er seinem Texte einverleibt hat. X' Text ist eine der Sache nach fast genaue, in der Form aber selbständige Reproduktion der Selbstbiographie Ghiberti's. Ueberall betont er das Wichtige, geht er auf den Kern der Sache; deshalb beschneidet er häufig Ghib.' Ausführungen, besonders da wo der Künstler in gerechtfertigtem Selbstgefühle über seine vorzüglichen Leistungen beredter wird und in Wiederholungen verfällt; gibt er hier und da eine andere Anordnung, um die Pointe schärfer hervortreten zu lassen, wählt er andere Wendungen und Ausdrücke, z. B. die indirekte Rede, während Ghib. in der ersten Person spricht, sucht er gegenüber seinem Gewährsmanne, der auf seine Allen sichtbare Werke häufig einfach hinweist, die Oertlichkeit jener genau zu bestimmen und behält sich zu diesem Zwecke für die Schlussredaktion oder zur eigenen Belehrung spätere Nachforschungen an Ort und Stelle vor, u. dergl. m. Ist demnach die Art der Uebertragung, wie die Vergleichung lehrt, sehr geschickt, wie denn unser Anonymus ein sprachgewandter und literarisch geschulter Mann war, so ist auch darin, dass er Ghiberti vorzugsweise benutzt, sein Takt, um nicht zu sagen Urtheil zu loben: Er geht auf die beste, die primäre Quelle zurück. Während er aber die Quellen untereinander, so weit er sie kennt, recht wohl zu unterscheiden versteht, nimmt er doch andererseits ihren Inhalt im Einzelnen als baare Münze an und fügt so in dem durchaus verständlichen Streben nach Vollständigkeit kritiklos dem Ghiberti noch aus Billi die Stellen ein, welche ihm Neues zu enthalten scheinen, selbst wenn es falsch ist. Aber neben Billi und Ghib. hatte X eine Vorlage, die, wie ich glaube, eine ziemlich getreue Wiedergabe Ghiberti's, ausserdem aber noch andere Einzelheiten enthielt. Und diese Quelle, deren Angaben sich als begründet erweisen, könnte, wie ich weiter vermuthe, jene bereits bei Brunelleschi benutzte gewesen sein (B), die dann wohl eine Zusammen-

stellung von Nachrichten über Quattrocentistische (auch noch trecentistische?) Künstler bot. Vielleicht war auch das „Nichtoriginal" von X mit ihr identisch (*vid. inf.* ad p. 84.) Wie weit sie reichte, kann hier noch nicht erörtert werden. Meine Ausführungen wird die folgende Analyse im einzelnen begründen: Pag. 70. Der Name = Billi pag. 44. 1. V 1. 2 freie Uebertragung Ghib'. mit allerlei eigenen Zusätzen und Ausführungen. V 1. 2 nennt den Künstler zuerst richtig Lorenzo di Cione Ghiberti altrimenti di Bartoluccio, dann falsch nach Billi Lorenzo figliuolo di Bartoluccio Ghiberti. — S. 3. dipinse ungenau für dipinsero. Dass Ghib. die Malerei ausgeübt habe, sagt er selbst wie auch seine Werke. — S. 4 alla scultura, wohl Zusatz von X zu Ghib's: Lanimo mio alla pictura era in grande parte uolto, da er nur Erzarbeiten in der Folge erwähnt, und die Zeichnungen zu den Glasfenstern im Dome von Florenz nicht gut unter Malerei zu fassen sind. — S. 7 von perche an Zusatz von X? hier möchte ich Quelle B vermuthen. V 1. hat ähnlich, doch mit anderen Worten: per effere ftoria che ci và dentro paefi, ignudi, veftiti, animali. Die bekannten Probereliefs Brunelleschi's und Ghiberti's zeigen nun gleicherweise die von X und Vas. resp. von jener anderen Quelle (B) näher bezeichneten Elemente, wenngleich in verschiedener Anordnung. So könnte man auf den Gedanken kommen, entweder dass in der That das Concurrenzausschreiben alle diese Dinge verlangt hätte (dasselbe also Quelle B. (wie Vas.) bekannt gewesen sein müsste), oder dass die Späteren aus dem zufälligen Vorhandensein derselben Bestandtheile auf beiden Modellen den Inhalt des Concurrenzausschreibens erst konstruirt hätten. Dass über den Verlauf des Wettkampfes und über die Verdingung der Arbeit an den Sieger eine ausführliche notariell beglaubigte Urkunde aufgenommen wurde, entsprach den Gepflogenheiten der Florentiner; auch sagt das Ghib. p. 48. 16. 18. In den von Gregori und Patch recht mangelhaft publicirten Urkunden (Sans. II. p. 255. Müntz les archives des arts 1890 p. 15 seq.) begegnen ferner Ausdrücke wie figure, alberi, ignudi cet. Demnach möchten die Angaben von Quelle B resp. X und Vas. auf amtliche Ricordi der Opera zurückgehen. Schade, dass die Originaldokumente von St. Giovanni Batista definitiv verloren zu sein scheinen. Sie würden mehr sagen als die beiden Editoren mitzutheilen für gut befunden haben. — S. 8. X zählt richtig sette; Ghib. sei, wohl lapsus calami. — Pag. 71. R. 5. Val d'Ambrina; X hatte also eine andere hs. der Commentarien wie wir. V 1. 2. fügt zu Ghiberti's Erzählung noch den tendenziösen Bericht Manetti's über die Concurrenz. Was er von Donatello's und Brunelleschi's Verabredung, von ihrem Rücktritt zu Gunsten Ghiberti's, ihren Reden vor den Operai erzählt, ist einfach aus der Luft gegriffen. (Wohl eigene Phantasie) — R. 14. 15 wohl

eigener und sachgemässer Zusatz von X (nach Ghib. l. c. S. 14. 15.). In der That übertrifft Ghiberti an Adel und Schönheit der Form, an meisterhafter Composition, an lebendiger, abwechslungsvoller Darstellung, die stets von hohem Gefühl getragen, gewöhnliche genrehafte Wirkungen verschmäht, an Reichthum der Erfindung in stofflicher Beziehung seine Zeit, vor allem Brunelleschi. Der letztere kopirte direkt antike Kunstwerke; Ghiberti, vielfach in gothischer Formgebung noch befangen, dachte trotzdem antik. Man kann sagen, in seinen Schöpfungen tritt der Geist der Antike am reinsten wieder zu Tage. Freilich die Kunst des Quattrocento in Florenz scheint, äusserlich betrachtet, weniger von Ghiberti abzuhängen; umso mächtiger erweist sich sein Einfluss auf das Cinquecento z. B. u. a. auf Michelangelo. — S. 3. = Quelle B (?) — V 1. erst am Schlusse der 3ten Thür lauorandole a fine de la eta sua di XX anni che le comincio, vi durò su 40 anni (ebenso V 2.) Die 40 Jahre nach Alb. F. — Die Altersbestimmung ist ungenau; c. 25 Jahre alt war Ghib., als er die Nordthür begann. Vas. beschreibt sie ausführlicher. — S. 6. nel pilastro... tabernaculo = Quelle B. (Billi p. 45. 3 erwähnt nur nel pilastro d'Orsanmichele. S. 7. *vac.*). V 1. 2 berichtet dasselbe, doch so dass es wieder zweifelhaft bleibt, ob er sein Wissen aus Quelle B. oder aus Autopsie geschöpft habe. — Die Taufe Christi am Taufbrunnen in Siena ist zumeist das Werk eines Gehilfen (Turini's), der Ghiberti's Zeichnung oder Entwurf verschlechtert hat. — p. 72. S. 2. = Quelle B. (Billi *vac.*) Charakteristisch ist Note 1; X wollte genauer die Nische angeben, in der der Mathäus steht. Vas. = dirimpetto al'arte della lana, was X erst beim hl. Stefanus sagt. Die genauere Ortsangabe bei dieser Statue (p. 73. S. 3) mag X zur Note 1 p. 72 bestimmt haben. — S. 3. 4. = Ghib. cap. XX. 4 und Quelle B. Letztere enthielt die genaue und richtige Ortsbestimmung, die X nicht kannte (wie auch die Grabplatte nicht), er hätte sonst nicht Note 2 für nöthig erachtet. V 1. 2 anders, also hat er Quelle B. nicht gekannt, und die anscheinende Uebereinstimmung an anderen Stellen müsste auf andere Weise erklärt werden. — S. 7—9. (*vac.* Billi). Aus dem Wortlaut bei X möchte ich schliessen, dass ihm eine andere hs. von Ghib., als wir besitzen, vorlag; oder Quelle B (aber?). Die Beschreibung dieses hochberühmten antiken Carneoles in Ghib'. hs. leidet an Unklarheit. Man weiss nicht, ob die Schindung des Marsyas (so V 1. 2.) oder die Unterweisung des Olympos dargestellt war. X sagt darüber ebenfalls nichts, gibt aber eine bessere Anordnung. Gioue (S. 8). beruht auf Missverstehen der Vorlage für giouane, ebenso carta (so auch die hs. des Cos. Bartoli) und litera für plettro und citera. Aus tra fogle d'edera macht X tre foglie d'herbe; S. 17. (Ghib.) *om.* Vielleicht ent-

hielt bereits Quelle B. alle genannten Veränderungen. Wem dieser Carneol mit der Schindung des Marsyas durch Apollon, den der knieende Olympos um Erbarmen bittet, ursprünglich gehörte, ist nicht zu sagen. V I. 2. behauptet Giovanni, dem Sohne Cosimo's, († 1463.) Doch ist diese Behauptung nicht erwiesen. Eher käme Giovanni di Averardo († 1429) oder noch besser Cosimo in Betracht. Ghib. sagt leider nicht, für wen er die Fassung gearbeitet hatte. Bode's Angabe (Beschreibung der Bildwerke d. christl. Epoche 1888 p. 165), wonach der Carneol ehedem aus Pauls II. Besitze in dem der Medici übergegangen wäre, ist unhaltbar, da für Paul II unmöglich Ghib. den Stein fassen konnte. Die Zeit der Fassung wage ich nicht zu bestimmen. Ghib. zählt ja im allgemeinen seine Werke in chronologischer Folge auf, sodass wir in diesem Falle auf das Jahr 1428/29 kämen. Allein Ghib. hat vielfach selbst seine strenge Ordnung durchbrochen, so gleich in dem folgenden cap. XXI. Demnach existirt keine feste Zeitbestimmung. Der Stein blieb im Besitze der Medici. Das a. 1512 kopirte Inventar Lorenzo's il Magnifico vom Jahre 1492 führt ihn, ohne Rücksicht ob er noch vorhanden war, auf: „Vna chorgnuola grande con tre fighure intaglate di chauo et piu che mezzo rilieuo; vna parte gnuda et ritta chon vna lira in mano con vna fighura ginochionj gnuda a piedj; l'altra testa di uechio a sedere, cholle manj dirietro leghato a vno albero; sanza fondo trasparente, eghato in oro . . . fiorinj 1000" — eine ganz kolossale Schätzung Molinier les bronces de la renaissance 1886 I. p. 4 falsch; Müntz les collections des Médicis, der längst nicht alles gibt, verzeichnet den Stein p. 69.) Bei der Plünderung des Palastes Medici a. 1494 scheint der Stein abhanden gekommen zu sein; über seinen Verbleib wissen wir nichts. Dass das Exemplar zu Neapel (erwähnt von Müntz: précurseurs de la Renaissance p. 192, wo der an sich sehr verdienstliche Versuch gemacht ist, die einzelnen Stücke der Sammlung zu verfolgen) mit dem Medici-Carneol identisch sei, ist, wie schon Molinier l. c. bemerkt, unrichtig. — Als Ghib. den Stein zum Fassen erhielt, befand sich keine Leggenda darauf. Erst dieser Meister, der ein leidenschaftlicher Bewunderer der Antike und im Quattrocento jedesfalles ihr berufenster künstlerischer Interpret war, der mit congenialem Anempfinden den Wohllaut klassischer Formenschönheit in der eigenen Kunst immer reiner ausströmen zu lassen sich bestrebte, wenngleich sein eigentliches antiquarisch-archaeologisches Wissen naturgemäss gering war, hatte die angebliche ursprüngliche Zweckbestimmung dieses Carneols, den Namen seines ehemaligen Besitzers wie wohl auch denjenigen seines vermeintlichen Autors erfunden. Polyklet wie Pyrgoteles galten Ghib. wie auch anderen (z. B. Manetti V F. IV. p. 72. 14) als die vollkommensten

Vertreter klassischer Plastik (*vid* X p. 8. 17; p. 148 seq.). Der in der Kunstgeschichte allgemein verbreitete Irrthum, dass die Inschrift antik wäre, entstand dadurch, dass Lem. und danach alle späteren (so Müntz arts à la cour des papes II. 167), Ghiberti's Worte falsch abtheilten und interpretirten. (*vid.* V F. III. p. 106.) Ihre Interpretation wird scheinbar durch X' Text gestützt — scheinbar, denn zu intorno intagliato ist avea zu ergänzen — ferner durch V 1. 2., der flüchtig Ghib. kopirte und „ſecondo che ſi dice, ſeruiua già a Nerone . . per ſugello" schrieb. Molinier l. c. hebt die lettere antiche bei Ghib. hervor, was nichts beweist, denn Ghib. gefiel sich oft darin, sog. lettere antiche zu seinen Inschriften zu verwenden (z. B. bei der Zanobicassa cap. XXI. 13; X p. 72. S. 4.) Auch in der Schrift begann man damals die Antike nachzuahmen. — Von diesem Carneol existirt eine Menge von Nachbildungen, die Müntz, Molinier, Bode l. c. etc. verzeichnet haben. Von allen diesen scheint die Bronze des Berliner Museums (Bode l. c. Nr. 655. Tafel XXXII.) den grössten Werth zu haben, da sie Ghiberti's Inschrift hat, und seiner Beschreibung am besten entspricht. Auch für die monumentale Plastik hat der Carneol den Vorwurf geliefert. Dr. Bode hat ein Marmorrelief: Apollon und Marsyas veröffentlicht (Jahrb. f. Königl. Pr. Kunsts. XII. p. 167 seq.), das Baron von Liphart in Florenz gefunden und auf den Namen des jungen Michelangelo getauft hat. Das Relief ist in der That eine Nachbildung jenes Steines, mag auch bis 1494 entstanden sein; aber gegen die Autorschaft Michelangelo's und selbst des 14jährigen Knaben sprechen gewichtige Bedenken. Diese rohe, vielfach verhauene andererseits aber wieder die Hand eines routinirten Bildners (z. B. in der Brustparthie Apollons) verrathende Arbeit dürfte doch nicht einem Anfänger zugewiesen werden, der in seinem bisher als Erstlingswerk geltenden sog. Centaurenkampfe ganz andere Proben seines Könnens wie Wollens gegeben hat. Mit diesem Relief lässt es sich überhaupt nicht vergleichen. Auch ist die Annahme einer nachträglichen Ueberarbeitung des Stückes unmöglich; man versteht nicht, wie Michelangelo, dessen beglaubigte Schöpfungen, eine jede in ihrer Art, stets eine gewisse Vollendung und Abgeschlossenheit bieten, solche stümperhaften Schwächen dann hat stehen lassen können. Wenn dieses Relief von Michelangelo herrührt, dann verstehe ich nicht, was man auch gegen die bekannte Maske einzuwenden hat. Immerhin das Marmorwerk, dessen Autor ich nicht kenne, ist wegen der Beziehung zu dem Carneol interessant. Ich bemerke noch, dass wer über Michelangelo schreibt und den Anspruch des Sachverständigen erhebt, wenigstens den Namen seines Helden in richtiger Orthographie geben müsste. Buonarotti mit einem r und zwei t statt Buonarroti ist doch zuviel

des Guten. — Ghiberti selbst besass eine Antikensammlung, in der jenes letto di Policleto, ebenfalls wohl eine willkürliche Bezeichnung des Besitzers, sich befand. Da in den bisherigen Parthien die Existenz und die Benutzung einer Quelle B mit grosser Wahrscheinlichkeit nachgewiesen sind, könnte die Vermuthung entstehen, auch jener Satz (p. 8. 17) sei derselben entnommen und sorgsam von X unter Polyklet eingeordnet worden. (Freilich hätte X die Erwähnung des Carneols an derselben Stelle unterlassen). Dagegen spräche nur a noſtri tempi. So könnte man meinen, X habe gedankenlos seine Vorlage kopirt. Meine Ausführungen (p. 148), ferner der Umstand, dass die Quelle B damals noch nicht X geläufig gewesen zu sein scheint, lassen diese Annahme nicht zu.

S. 10. p. 73. S. 1. 2. (Billi *vac.*) = Ghib. Doch hat X resp. Quelle B die Arbeiten für Martin V und Eugen IV irriger Weise zusammengezogen, auch das Einzelne gekürzt. Die Steine, nicht die Perlen wogen $5^1/_2$ Pfund. V 1. 2 nach Ghib. mit eigenen Zusätzen. —. S. 3. nach Ghib. und Quelle B (wegen der genauen Lokalisirung); auch Billi erwähnt die Statue. V 1. 2 andere Folge. — P. 73. S. 4 = Ghib. (?) oder besser Quelle B (sehr verkürzt), die also, wie wir uns vorstellen müssen, eine knappere Aufzeichnung des Thatbestandes enthielt. Billi *vac.* V 1. 2 in anderer Ordnung nach Ghib. (auch Alb. F. erwähnt das Werk). Die über die Cassa di San Zanobi von Gaye I. 543. 544 mitgetheilten und von Sans. II. 235 wiederholten Dokumente sind ungenau, z. Th. falsch. Das Werk beanspruchte zu seiner Vollendung eine erhebliche Zeit. Die Hauptmomente sind nach den Akten der Bauhütte folgende: 1) Im Verfolg eines früheren Beschlusses der Signorie vom 16. Februar 1408/9 verfügt die Opera des Domes am 15. Juli 1428 nach Anhörung verschiedener Gutachten angesehener Männer, darunter famosissimis magistris Filippo ser Brunuelleschi et Laurentio Bartoluccii, dass in der erst zu vollendenden und auszustattenden Hauptkappelle des Domes, que . . . est inter ambas nouas sacristias videlicet in medio quinque cappellarum tribune das Grabmal des hl. Zanobius capsam et figuram prefati beati Zanobii uel de here seu de marmore errichtet werde. 2) Daraufhin schrieben die Operai eine Concurrenz aus (Doc. vom 22. Februar 1431/32), an der sich Brunelleschi und Ghiberti betheiligten (Zahlungsanweisungen für deren Modelle di lengname vom 18. März 1431/32). 3) In einer feierlichen Sitzung vom 3. März 1431/32. der Operai sowie vieler angesehener Bürger, Künstler und Theologen von Florenz — pluries clarissimos florentinos ciues atque pitture sepultureque approbatos magistros sed etiam sanctarum litterarum egregios doctores — wird das Modell Lorenzo's Ghiberti für das beste erklärt und zur Ausführung empfohlen

— ut ipsum sepulcrum locaretur Laurentio Bartoli schultori (*sic.*) tamquam peritiori earum rerum que in eo exigebantur. 4) Danach wurde verfahren, auch Ghiberti zwei Gehilfen concedirt (9. April 1432.). Dazu begegnen mehrfach Stanziamenti: an die Commission von 2 Männern, welche die Arbeit Ghiberti's (wie die Glasfenster und Luca's della Robbia Orgelbrüstung) zu überwachen hatten (Doc. vom 23. Jan. 1332/33; 16. Mai 1435 u. a.) für Ankauf der Bronze (z. B. u. a. am 23. März 1431/32 libbra 1661 $^1/_2$; am 5. Dec. 1436 libbre 1000 di ottone) u. s. w. Freilich scheint bis zum Jahre 1439 Ghiberti das Werk ernstlich nicht gefördert zu haben. 5) Am 4. April 1439 die Aufforderung, Ghib. möge die Cassa vollenden. Am 18. April 1439 heisst es: . . prouisor opere Sancte Marie . . locauit ad perficiendum capsam ottonis Sancti Zenobii . . . Laurentio Bartoli aurifici . . conducenti ad perficiendum capsam predictam hoc modo: videlicet tres storias videlicet in parte anteriori . . . et in testis alias storias . . . videlicet in parte anteriori storiam resuressionis cuiusdam pueri facti per dictum sanctum; in vna testa alia rexurexio cuiusdam pueri mortui a quadam caduta et in alia parte quedam resurrexio vnius ex seruis Sancti Anbroxii. In facie retro videlicet vbi stabit presbyter quum dicet missam, modo prout alias prouisum fuit cum certo ephythafio (*sic.*) et lecteris, prout ordinabit dominus Leonardus Aretinus (*L. Bruni*). Die Arbeit sollte hinc ad per totum mensem Januarii proxime futuri vollendet sein. Als Zeugen fungiren der Provisor der Opera und Luca della Robbia. 6) Eine Reihe von Zahlungen an Ghib. lassen den verhältnissmässig schnellen Fortgang der Arbeit erkennen, die zu den schönsten Schöpfungen dieses Meisters gehört. (— 26. März 1439: 50 flor.; 31. Juli 1439: 40 flor.; 23. Nov. 1439: 25 flor.; 18 Dec. 1439: 50 flor.; 22. Febr. 1439/40: 100 flor.; 5. Dec. 1440: 50 flor.; 27. Jan. 1440/41 : 100 flor.; am 5. Sept. 1441 Abrechnung mit Ghib., nach der er seit dem 18. April 1439 (per insino a di 18 d'Aprile 681 flor. 90 libbre empfangen habe (Gaye falsch). —)

S. 5. 6. = Ghib. resp. Quelle B. (Billi Alb. F. kurz erwähnt.; V 1. 2. nach Ghib.) — S. 7. R. 25 falsch verstanden von X oder Quelle B? Das Ornament um die Thür Andrea's Pisano liess Ghib. unvollendet. Der Rest von S. 7. wiederholt nach Brunelleschi resp. Billi (*vid. sup.* p. 65. 8; p 81). Die Namen sind dieselben mit Ausnahme von Ant. del Pollajuolo, für den Antonio und Bernardo Rossellino hier gesetzt sind; offenbar hat Billi die Verwirrung angerichtet. Man sieht, wie im Strozz. p. 44. 2 nach maestrj die Namen folgen sollten. (Petrei ganz konfus kopirt.) Ueber die Mitarbeiter Ghiberti's *vid. sup.* 1, c. — S. 8. p. 74. 1 — 13 = Quelle B nach Ghib. verkürzt. 24 figure nel fregio

(Ghib.) *om.* X, Quelle B. — S. 14. = Billi (p. 45. S. 1) Ghib. *vac.* — Ghib. erhielt diese Arbeit zusammen mit seinem Sohne Vettorio a. 1454. Man könnte aus der Erwähnung der 3. Erzthür (beendet 1452. 16. Juni) und aus der Nichterwähnung dieses fregio schliessen, dass die Commentarien Ghiberti's c. 1452/53 verfasst worden seien; und das wird zutreffen, aber aus anderen Gründen, da der Beweis ex silentio in diesem Falle unzulässig sein dürfte mit Rücksicht auf Ghib. XXIII. S. 1. per non tediare i lectori, lascero indrieto moltissime opere, per me producte. — S 15 = Billi. Merkwürdig, dass X hier nicht auf Ghib. zurückging. Ueber die Glasfenster in Sta Maria del Fiore, die in der That der Mehrzahl nach von Ghib. gezeichnet worden sind, geben die Urkunden der Opera genaue Auskunft, die ich jedoch hier mitzutheilen mir versagen muss. Freilich was bis jetzt davon bekannt ist, bedarf sehr der Ergänzung. Erwähnen will ich nur, dass der Beschluss, oculum de vitreo videlicet illum qui est in tribuna, ubi est cappella Sancti Zanobii zu verdingen am 18. Mai 1433 gefasst wurde. Miteinander konkurrirten Ghiberti und Donatello. Am 14 April 1434 erklärten die Operai, dass nach Anhörung quampluribus intelligentibus et magiſtris videlicet sacre theologie et a pluribus pittoribus et magiſtris fenestrarum . . . designum factum per dictum Donatum esse melius, honorabilius et magnificentius designo facto per dictum Laurentium Bartoli, und somit wurde Donatello's Zeichnung acceptirt. (*vid. inf.* p. 299.) — S. 16 = Ghib. und Quelle B. In letzterer ging wohl die Vita Brunelleschi's der Ghiberti's voraus; infolge davon und mit Rücksicht auf das auanti R. 28 wurde X wohl zur Note 1 p. 62. veranlasst.

Donato di Niccolo di Betto Bardi alias Donatello.

Pag. 75. = hs. p. 64a bis 1 fiorentino — scultore detto 3., Mirabile 5 situaua che 7 OPero 7. 8. infirenze 8 orto 8. 9. 12. 13. 14. 17. san 8. 17 michele 9 Pilastro 9 giorgio 11. 16. vno 13. 17 Pilastri 13. 20. 22. 23e 15 aluj — filippo 18 Bronzo 18. 21 s^to^ S. 8 = hs. p. 64b. bis 20 s^ta^ m^a^ 21 fiore — vangelista 24 Daniello 24 vna — Endpunkte (excl. v. S. 3.) *vac.* — 4 (2×). 13. 14 (2×). 18. 19. 21., *vac.* — 4. 7. 13., et.

Pag. 76. 1. 22 vn 1 zucchone. Man muss dieses Wort gross schreiben, wegen der bestimmten, unter diesem Spitznamen bekannten Campanilestatue. 1. 2. 3. 8. 19. e 2. 4 Nach mano Raum. 3 nostra donna — Lis Donna, 7 luna allaltra, 8. 21 vna 8 barduccio cherichinj, — franc^o^ soderinj 10 Habram che 15. 17 das a von apparischano in o umzuändern ist unnöthig (VF. III. p. 86. 6; p. 113) apparischano ist Nebenform für appariscono. 17 pezo, = hs. p. 65a bis 18 et pochissime bis

incoronatione Interlinearzusatz unter theilweiser Benutzung des Randes und der gegenüberliegenden Seite 64 b bis 19 ne *sup.* — simile wohl lapsus calami. 20 locchio — chiesa del (*del.*) che ve 23 san 24 andrea — verrocchio 25. 27. Bronzo 28 terra che gia gran tempo sono statj sulla cornice della croce (nach Billi p. 40. 5.) von gia bis cornice d *del.* sono in tabernacoli n (für d von della) *sup.* 29 chiesa, et (*del.*) che *sup.* Nach marmo Raum. 31 die Note steht umklammert links am Rande neben R. 6 bis 11, eine Hand weist besonders auf die beiden Namen — informarsene — solj offenbar in solo zu bessern. — Endpunkte *vac.* — 2. 4. 7 (2×). 13 (2×). 23 (2×). 26. 27. 32. , *vac.* — 10. 15. , et.

Pag. 77. 1. 4. 17. vna 1 santa mària maddalena 2. 17 san giouannj 4 fede 5 michelozzo, 6 Nach l'altro Raum 7. 8 Bronzo 8 loggia gia de Signorj, et hoggi (das Ganze *del.*) del Duca Et 9 Palazzo defignorj (*del.*) del Duca 10. , et — cose, 10. 17. 23. 29. 30 e 12 uiua sarebbe (*del.*) stata sarebbe. 13 E = hs. p. 65 b bis 13. 15. 22 vn 14 medici 15 Et 16 pazj 18 dellerede — ruberto 19. santa — nunziata 20 caualchantj 25 stufa 27 mercato vecchio möchte gross zu schreiben sein (der in Florenz befindliche ist gemeint 27 Nach vecchio. etwas Raum 28 fua dagli 27 uiuacita che 30 cose cose , (das letzte *del.*) sono *sup.* Note 1 links am Rande, umklammert neben R. 8. — Endpunkte (excl. S. 4. 10.) *vac.* — 7. 8. 10. 11. 12. 14 (2×). 15. 17. 22. 23. 26. , *vac.*

Pag. 78. 1 E — in prato el Perghamo 2 cintola Am Ende der Seite links unten steht in siena nellopera S. 2. = hs. p. 66 a. 3 nellopera — Duomo 3. 10. 23. 30 vna 3 san 4 Bronzo, 4. 26 e 5 Gomito 6 finito, 7. , si — Siena dicendo 10 Nach finj Raum. — fanefi 10. 29. 32. Bronzo 12. , ma — asorta, 12. 23 vno 13 m^a^ papera — fiorentino, 14 tornaua ando 15 ordinata assaj 16 sanesi — , et tanto, et tanto persuadere 17 festa che 18 cosa, — vscitj si (*del.*) di — Siena sene vennono a (*del.*) firenze, — preso (*sic. für presono*) la uia verso *sup.* 20 garzonj disfatto 21., delquale (2×) 22 infirenze 24 grandezza opera 25 sull — ua von haueua = p. 66. b. 26 Re alfonso — napolj, 27 matalona 28 padoua — santo 29 antonio — vn — gatta melata E 30 Dossale — pieta 31 marie 32 Vellano, — Endpunkte (excl. S. 9.) *vac.* — 9. 11. 14. 18. , et — 8 (2×). 21. 29 (2×). 31. 32. , *vac.*

Pag. 79. 1 simile, S 1. links am Rande als Zusatz 2 sonuj 3 vna nfa donna che — L^o^ torniaio. Lis che (*ch'è*) cosa Lorenzo Torniaio. Nach giudicherebbe leerer Raum, in welchem schräg untereinander F F stehen, als hätte X zweimal mit Fece von neuem ansetzen wollen. 5 Rimini in (*del.*) san Franc^o^ Nach Rimini ein Fehlzeichen tutta bis di *sup.* 6 santo sp^o^ 7 firenze — Endpunkte *vac.*

Donatello's Vita macht der Erklärung mannigfache Schwierigkeiten; auch X dürfte die Abfassung nicht leicht geworden sein, wie die Correcturen und Umschreibungen zeigen. Als ich im Jahre 1885 zum ersten Male diese Vita abdruckte (V F. III. p. 85 seq. 112 seq.), folgten in der hs. auf Brunelleschi (p. 63 b.) drei Blätter, welche ausgeschnitten waren, ob von X selbst, ob später mag dahinstehen; darauf der Text als p. 64 a seq. Zwei dieser kassirten Blätter sind in der hs. erhalten (eingeheftet in dieselbe als p. 123 a b. 125 a b.) Die Schnittränder passen genau; die von der Scheere abgeschnittenen Buchstaben auf den auf der ursprünglichen Stelle (hinter p. 63 b.) zurückgebliebenen Papierstreifen ergänzen auf's beste die einzelnen verstümmelten Wortanfänge der Blätter 123. 125. Daraus wird zur Gewissheit, dass Foliirung wie Einband der hs. nicht von X, sondern späteren Datums sind. Das dritte Blatt ist nicht mehr zu finden. In Erkenntniss dieses Zusammenhanges hat der Vorsteher der Handschriftenabtheilung der Nazionale, Barone Podestà die beiden am ungehörigen Orte befindlichen Blätter an ihren ursprünglichen Platz zurückgebracht, doch des Sinnes halber unter Umstellung der einzelnen Seiten. Die Massregel wäre unnöthig gewesen, wenn sich nachweisen liesse, dass von X selbst die Blätter entfernt worden wären, weil sie den Fortgang des Textes unterbrochen hätten, was sie jetzt thatsächlich thun. Wie dem auch sein mag, heute stehen die zwei Blätter an ihrem ursprünglichem Orte mit folgender Paginirung: heute p. 64 a = früher p. 123 b; heute p. 64 b. = früher p. 123 a; heute p. 65 a = früher p. 125 b; heute p. 65 b. = früher p. 125 a; heute p. 64 a bis b bis = früher p. 64 a b; heute p. 65 a bis b bis = früher p. 65 a. b. — Des Zusammenhanges willen und um X' Arbeitsweise an einem prägnanten Beispiele zu zeigen, muss ich den Inhalt dieser Blätter hier in extenso (doch genau in der ursprünglichen Form) abdrucken:

p. 64 a (123 b.) Donato fiorentino sculture detto Donatello fu dellj antichj excellentj et rarj huominj grande imitore, et degno d'essere fra essj connumerato Et mirabilmente (mente *del.*) fu in compositione e in varieta et fece (*del.*) opero con grandissima uiuacita, et posse (*sic.*) assaj lordine del situare le fiure lequalj tutte apaiono in moto, et di prospettiua inteze assaj. *Das Ganze del.* Danach: Donato fiorentino scultore detto Donatello degno fra li antichj excellentj et (*sup.*) varj huominj d'essere con numerato, Mirabile fu in compositione, et pronto in viuacita (*del.*) varieta [1]) et lesue

[1]) Aus dem kassirten viuacita sieht man, dass X eine schriftliche Vorlage benutzte, LD. oder den mit Hilfe LD's zurechtgemachten Text Billi's.

fiure che di gran viuacita apparischono contale ordine situaua che in moto apparino, et assaj intefe di prospettiua.

Opero Assaj infirenze, et in dimoltissimj altrj l'huom, (huom *del.*) uoghi (*sup.*) F E.[1]) infirenze infra l'altre nel (*del.*) in 1° pilastro d'orzanmichele 1ª fiura di marmo disan giorgio checon assaj prontezza anchora hoggi si uede p. 64 b. (123 a.) fece anchora 1ª fiura di marmo di San marcho posta 1° pilastro della detta chiesa Et 1ª fiura di marmo di san piero posta in 1° dedettj pilastrj della detta chiesa Et furono le dette dua fiure alloghate aluj infieme cõn filippo di fer Brunellescho[2]) fece anchora vno tabernacolo di marmo in 1° dedettj (dettj *del.*) Pilastrj dell' detto oratorio riscontro alla chiesa di san Michele, doue poi messe furono 2 fiure die Bronzo (*del*) Bronzo (nochmals *sup.*) di Mano del uerrocchio xp̄o et sant Tomaso.[3]) Fece Anchora san Giouannj vangelista, che e[4]) nella facciata di santa maria del fiore in 1° tabernaculo acanto alla porta di santa maria del fiore (i santa bis fiore *del.*). el mezzo (*sup.*) dall lato del campanile, laquale e fiura in ognj parte perfetta, et quasj cosa miracolosa et pochissime dellj occhj nr̄i ne sono state vedute (von et bis vedute *del.*) Et in detta facciata e sculpito (*del.*) di suo mano[5]) la fiura di Daniel intra dua colonne assaj bella. E nel campanile di detta chiesa fece 6 fiure[6]) di marmo, 4 dauantj (*del.*) poste (*sup.*) dall lato della piaza che vene |2| ritratte al naturale, cioe quelle del mezo allato luna all' altra[7]) che sono vna Giouannj di barduccio cherichinj, et l'altra franc° soderinj giouane,[8]) p. 65 a (125 b.) e dallato didreto Abram, et quella acanto a essa fece anchora lafiura di Juditta di Bronzo alpresente alla loggia della piaza del duca Et Anchora la fiura di Dauid di Bronzo alpresente (*del.*) nel cortile del palazo del Duca, et gia de Signorj, cosa (*del.*) fiura (*sup.*) in vero perfette (*del.*) rare (*sup. et del.*) perfettissima et rara, che se piu bella fussj (*del.*) stata fussj non sculpita, ma vera stata (*sup.*) sarebbe fece[9]) vna testa col collo d'vno cauallo di molta grandeza opera dignissima, laquale

---

[1]) Ursprünglich E = Und; davor F, also FE = fè (fece). — [2]) Der Passus von fece anchora bis Brunellescho links am Rande umklammert. Links am Rande steht vor fece anchora 1ª fiura: 2 Ø. S. M.; vor Et 1ª fiura: 3. Ø. S. M. — Ø = Or San Michele. Die Zahlen bedeuten die Reihenfolge der Statuen, die X bei der nächsten Redaktion einhalten wollte, oder der Uebersichtlichkeit halber gemacht hat. — [3]) Von fece bis Tomaso die gleiche Klammer nebst 4 Ø. S. M. — [4]) Keine Klammer; nur 1. sta Mª D. F — [5]) wie Note 4: 2 sta mª F — [6]) wie zuvor: 3. sta mª F — Ursprünglich schrieb X nach seiner Quelle 4 fiure, änderte dann 4 in 6 — [7]) allato bis altra *sup.* — [8]) Dazu in Klammer am Rande: informarsene se nel pmo testo dice 2 dinanzj ritratte al naturale e l'Habram didreto — [9]) tra l'esterne links am Rande. Redaktionelle Notiz tra zweimal unterstrichen dh. diese Arbeiten sollen unter den ausserflorentinischen, nicht hier aufgeführt

comincio per finire il restante d'esso cauallo, sulquale l'immagine del Re Alfonso d'Aragona hauea d'aessere (d *del.*) et detta testa era In piu tempo fa in Napolj in casa il conte di Mathalona de Caraffi fece la fiura disanta Maria Maddalena alpresente neltempio disan Giouannj fece anchora nel Palazo de Medicj[10]) vn vaso di granito con ornamentj di marmo gittante *(del.)* che getta acqua Anchora face vn altro vaso simile che fa fonto *(sic)* nel palazo *(del.)* orto de Parj molto Bello E difuo mano nella fagrestia vecchia di santo L^zo p. 65 b. (125 a) Vn vaso da lauare le manj bellissima opera[11]), con vn falchone et altrj hornamentj intorno di mano d'Andrea del uerrochio fece indetta sagrestia leporte di Bronzo benche non habbino molta gratia[12]) fece Anchora in detta chiesa dua perghamj di bronzo iquali non finj[13]) fece per disegno (p. d. *sup.)* equattro euangelistj di terra che erono in sulla cornice della † di detta chiesa[14]) qualj che per disegno fece (von qualj an *del.)*, che di marmo afare li haueua fece in santa †[15]) il tabernaculo et lanuntiata della cappella de caualchantj con piu fiure et teste et piu bellj hornamentj. Ritrasse *(del.)* fece piu teste dal naturale *(del.)* fece assaj teste, et maximo in casa L^zo della stufa molto simile alviuo[16]) fece in s^ta † (i. s. c. *del.)* vn crucifisso di rileuo che e insanta † dalla parte del cimitero a $\frac{a}{2}$ *(mesa)* la chiesa fece Anchora li hornamentj dell' orghano sopra la sagrestia vecchia in santa M^a Delfiore,[17]) lequalj fiure son tutte abozate et non finite, non dimeno dal piano di terra assaj apaiono, et piu assaj — — soweit reicht der Text, dessen Rest das verlorene dritte Blatt enthielt.

Wie man sieht, liegen die früheren (2) Niederschriften der Vita Donatello's vor, welche X aus seinen Quellen zusammengetragen hat. Danach schrieb er das Ganze von neuem, indem er Einzelnes umstellte, auch hier und da den Wortlaut änderte. Ueber den Inhalt seiner Quellen war X aber vielfach nicht im Klaren, daher die Randbemerkungen, Zahlen, Klammern. Beabsichtigt war wohl noch eine neue (3 te) Umarbeitung, worauf verschiedene Randbemerkungen deuten. Nun glaube ich nicht, dass für alle Theile der hs. eine zusammenhängende erste Redaktion anzunehmen sei. Nur einzelne Parthien wird X umgearbeitet, manches in ursprünglichem Tenor beibehalten haben; denn einzelne der vorhandenen Excerpte im Anhange erweisen sich vielmehr als spätere Zusätze, die für die letzte

---

werden. — [10]) Il' Illma casa *sup.* casa *del.* Il'Illma blieb stehen; ein Loyalitätsausdruck gegen den Souverän. [11]) links am Rande Anchora (*del.*) Darunter Ṣo L̥o 1. = Santo Lorenzo 1. — [12]) Ebenso 2 sto Lo Darunter dice (*sic.*) piu particularj delle porte — [13]) 3 sto Lo — [14]) 4 sto Lo — [15]) sta †. 10 — [16]) sta †. II. (*sic.*) — [17]) sta. ma. F.

Fassung offenbar fruktifizirt werden sollten, wie z. B. die Abschnitte über Rom. — An Quellen für Donatello besass X 1) Billi, welcher nach dem Aufhören Ghiberti's Hauptvorlage wurde; 2) vielleicht Quelle B (?); 3) eine Vorlage, genannt il primo testo; 4) das „Nichtoriginale" scheint hier nicht in Betracht zu kommen. Ob Nr. 2 und 3 identisch sind, ist kaum zu entscheiden. Meiner subjektiven Ansicht nach ist das nicht der Fall; eher deckten sich Quelle B und das „Nichtoriginale", und alsdann wäre Quelle B hier auch nicht benutzt *(vid. sup.* p. 265.). Billi resp. seine Vorlage zeichnet sich gerade hier wie bei Andrea dal Castagno durch einen Reichthum von Anecdoten und novellistischen Zügen aus, die kaum auf Wahrheit beruhen dürften und alle von V 1. 2. übernommen worden sind. Ja durch diese veranlasst, hat Vas. seinerseits noch eine Fülle anderer Geschichten, besonders in 1550, hinzuerfunden oder -gesammelt. Quelle B (?) und il primo testo scheinen zuverlässiger in ihren Angaben gewesen zu sein. — Ich beabsichtige hier nun nicht die Grenzen eines Commentares durch eine ausführliche Untersuchung über Donatello zu verlassen; dennoch kann ich nicht umhin, ein Paar Bemerkungen zu machen. Ein kritisches Leben Donatello's und seiner Zeit, gleich frei von Voreingenommenheit gegen diesen Künstler wie von übergrossem Enthusiasmus, besitzen wir z. Z. nicht. Diejenigen Sempers und Müntz' genügen nicht mehr. Die bis vor Kurzem allgemeine Ueberschätzung Donatello's (gleichsam in Opposition gegen Rumohr), welche erst jetzt langsam, wie es scheint, einer ruhigeren Auffassung Platz macht, dann die Centenarfeier in Florenz mit ihren Veranstaltungen, vor allem mit ihrer Fluthwelle von Schriften, die bei dieser Gelegenheit auf den Markt geworfen wurden, aber nur sehr wenig zur Läuterung des Urtheiles und zur Bereicherung unserer Kenntnisse beitrugen, haben eine umfassende historisch-kritische Würdigung dieses Bildhauers verhindert. Am meisten unter der modernen Literatur hat von Tschudi's Broschüre genützt. Die von Schmarsow ist selbst als Gelegenheitsschrift zu unkritisch. Jüngst ist eine kleine Schrift eines meiner ehemaligen Zuhörer erschienen: W. Pastor Donatello. Eine evolutionistische Untersuchung auf kunsthistorischem Gebiete, Giessen 1892, die trotz vielfacher Schwächen und Fehler doch beachtenswerthe Aufschlüsse über die organische Entwickelung Donatello's (mit Hilfe physiologischer Betrachtung) enthält. Ich bin zwar nicht mit allen Ausführungen einverstanden, möchte aber nachdrücklich auf diese Arbeit eines Anfängers hinweisen, welche Selbständigkeit und Klarheit im Denken, Schärfe des Blickes und Urtheiles, eingehende, aber kühle Beobachtung, Gewandtheit des Ausdruckes und ein eifriges Streben verräth, zu dem auf Wegen zur Lösung des Problemes zu gelangen sucht,

die in der modernen Kunstwissenschaft bisher wenig betreten worden sind. Nunmehr folgt die Analyse der Vita bei X.

Pag. 75. S. 1. = Billi p. 38. 1; LD. p. 120. 10, doch unter Abänderungen. LD. liegt auch Billi's Quelle zu Grunde. Wie man sieht, hatte dieser Humanist und jüngere Zeitgenosse Donatello's, der ihn ganz genau doch kennen musste, eine verkehrte Ansicht über dessen Kunst (und folglich alle die ihm folgten bis auf Vas.). Wohl konnte Landin (Billi, X) die eminente Lebendigkeit in den Schöpfungen Donatello's, die zuweilen über die Grenzen des Erlaubten gingen, loben, nicht minder die innige Vertrautheit desselben mit perspektivischen Gesetzen dh. die Fähigkeit und unfehlbare Sicherheit in der Berechnung der Wirkung eines Bildwerkes je nach seinem Standorte und demgemäss in der technischen Behandlung desselben; auch die meisterhaften Compositionen, die bisweilen jedoch, besonders gegen Ende von Donatello's Leben an Ueberfüllung und Unklarheit leiden. Aber irrig war, das intime Verhältniss des Künstlers zur Antike so zu betonen, als hätte Donatello mit der grössten Liebe die Alten nachgeahmt. Denn kein Künstler des Quattrocento's stand innerlich fremder der Kunst des Alterthumes gegenüber als Donatello, der zwar auch dem herrschenden Geschmacke seinen Tribut darbrachte, dessen Antikisiren jedoch nur in Aeusserlichkeiten bestand, oder das er Anderen, dem Genossen oder den Gehilfen in seinen Compositionen anzubringen überliess. Im Gegensatze zu Ghiberti und Brunelleschi war Donatello auch im gewissen Sinne einseitig. Er übte nur die Marmorplastik aus; für den Erzguss hatte er seine Leute, und auch sein kurzer Aufenthalt in Ghiberti's Giesshütte a. 1403/4 scheint für ihn bedeutungslos gewesen zu sein. Von Architektur verstand er nichts, ebensowenig von Malerei; mit seiner übrigen Bildung war's überhaupt schlecht bestellt. Donatello hat etwas rohes, erdiges, handfestes an sich, etwas das an den Scarpellin erinnert und selbst in den vollendetsten Schöpfungen dieses Meisters zu keinem ruhigen Genusse kommen lässt. Mit Ghiberti und Brunelleschi verglichen, ist ihm nicht die stolze selbstbewusste Vornehmheit und Geschlossenheit des künstlerischen Charakters eigen, die jene auszeichnete. Beständig schwankend, fällt er jedem starken Einflusse bedingungslos anheim, um zuletzt steuerlos zu werden. Gleichwohl hat er auf seine Zeit einen sehr grossen Einfluss ausgeübt, darin Ghiberti übertreffend, der ihn an Vielseitigkeit, an feiner Bildung, an, ich möchte sagen, Harmonie des Daseins weit überlegen war. — S. 2. = Billi l. c. 2. — Die Chronologie der Werke Donatello's ist schwer zu bestimmen. X wie Billi haben dazu keinen Versuch gemacht; Billi gibt vielmehr alles in buntester Folge (so auch V 1. 2.), X dagegen sucht topographisch anzuordnen (von Vas. also nicht benutzt).

Von Donatello's Jugend und Erstlingswerken wissen die Quellen nichts. Eine ganze Reihe von Arbeiten in Florenz ist ihnen unbekannt. Eben Donatello hatte keinen gleichzeitigen Biographen wie Ghib. und Brunell. gefunden, der wie Manetti haarklein alles von seinem Helden berichtete oder wie Ghib. doch die Hauptsachen. Donatello's Vita wie die der folgenden quattrocentischen Meister sind erst nachträglich entstanden auf Grund von mehr oder minder eingehender antiquarischer Gelehrsamkeit und Reflexion. Daher noch heute unser geringes Wissen und unsere schwankenden Urtheile. V 1. 2. freilich sucht die Lücken zu suppliren, nach welchen Gewährsmännern ist unbekannt; ich vermuthe nach eigener Phantasie. Was er angibt, erweckt Zweifel. So soll Donatello in der casa di Ruberto Martelli erzogen worden sein, was inbetreff des Namens Ruberto sicher falsch ist, vielleicht auch inbetreff der ganzen Notiz. V 1. 2. entnahm diesen Namen wohl Billi (p. 42. 6.) und liess heredj aus. Von Donatello's Aufenthalt und Studium der Antike in Rom zusammen mit Brunelleschi erzählt er hier nichts, sondern nur in Brunelleschi's Vita nach Manetti, der davon allein weiss. Ein Zeichen, wie Vas. seine Quellen benutzt hat, nämlich meist nur für die eine Biographie, für die sie zunächst dienten, und verhältnissmässig nur selten erinnert er sich an anderen Stellen des Gesagten; und so kommt es, dass er dieselben Künstler (z. B. Ghib.) je nach der Vorlage lobt und tadelt. Bei X begegnet dieses Verfahren nicht in dem Maasse. Donatello kannte Rom; aber jenen frühen Aufenthalt kassire ich ganz. Dafür befand er sich eine Zeit lang, 1403/4, in Ghiberti's Atelier. An der Concurrenz um die nördliche Baptisteriumsthür war er nicht betheiligt. Vas. erzählt davon auch nichts in Donatello's Vita, wozu doch gerade Anlass gewesen wäre, wenn das Faktum sicher stände (ebensowenig Billi, X.). Was Vas. von Jugendwerken nennt, gehört in eine andere Zeit. Donatello's erste Anfänge sind am Dome zu verfolgen. — S. 3—7 = Billi; vielleicht auch andere Quelle (mit Rücksicht auf dicesj — testo primo?). Von einer Theilnahme Brunelleschi's kann keine Rede sein. V 1. 2. nach Billi und Alb. F., doch fügt er eine Geschichte, die wohl erst post festum entstanden war, hinzu. Pastor (p. 30) ist geneigt, die Petrusstatue Donatello ab- und Nanni di Banco zuzusprechen. Ich kann dem nur zustimmen; in der Reihe der Werke Donatello's nimmt diese Gestalt sich in der That auffällig aus. — Die schönste Statue, diejenige welche zugleich Abschluss und Höhepunkt der ersten Periode bezeichnet, nämlich der Periode eines gewissen idealen Naturalismus, der Concentration eines gesteigerten Innenlebens auf den Ausdruck des Kopfes, ist der hl. Georg. Dass diese Statue gerade das Studium der Antike verrathe, kann ich so wenig finden, wie dass die Kenntniss der Perspektive auf dem Sockelrelief in be-

sonderem Maasse zu Tage trete, resp. dasselbe „das erste Beispiel der Anwendung bildmässiger Perspektive auf die Flächensculptur" sei. Die Perspektive auf diesem Relief unterscheidet sich in nichts von der auf der Nordthür des Baptisteriums, welche ferner noch in der malerischen Behandlung, in der Architektur, in der Gestalt der Königstochter, die auf zu schwachen Füssen zu stehen und in den Knieen einzuknicken scheint, als Vorbild in Betracht kommt. Und auch dafür bleibt Schmarsow den Beweis schuldig, dass Raphael bei seinem hl. Georg an Donatello's Relief gedacht habe (bereits von Semper p. 98 behauptet; von Schmarsow nicht citirt), und damit Raphaels Aufenthalt in Florenz in der That auf das Jahr 1504 zu fixiren sei. Dafür ist dieses Werk nicht zu verwenden. Merkwürdig ist, dass erst Vasari's geübtes Auge dieses Sockelrelief gleichsam neu entdeckt hat. Keine frühere Quelle hatte es genannt. Die Statue des Heiligen nahm eben ausschliesslich die Aufmerksamkeit des Beschauers gefangen. — — Mit den Statuen für den Campanile beginnt in Donatello's Kunst ein neuer Abschnitt. Dass sie auf dem Glockenthurme sich befinden, ist so zufällig wie ihre Zweckbestimmung. Losgelöst aus dem religiösen wie architektonischen Zusammenhange, in welchem bisher die Plastik streng verharrte, doch meisterhaft in ihrer Wirkung von so hohem Standorte aus berechnet, scheinen sie einer Augenblicksstimmung des Künstlers ihr Dasein zu verdanken. Ein gewaltsamer, ja gemeiner Realismus tritt in ihnen zu Tage, der selbst zum Strassenmodell greift und dieses mit einer geradezu steckbriefartigen Genauigkeit und mit dem grössten Behagen wiedergibt; daneben die ungemeine Bravour und Vollendung in der Technik, welche rückhaltlose Bewunderung abnöthigt, freilich über den Mangel an Seele, über diese seltsame, fast krankhafte psychologische Motivirung nicht hinweghelfen kann. Diese Statuen, die, wie Pastor richtig hervorhebt, in ihrer Energielosigkeit einen diametralen Gegensatz zu denen bis 1416 bilden, vertheilen sich über einen grösseren Zeitraum: Der Habakuk, die letzte, wurde erst 1436 fertig. Andere Einflüsse machten sich seit der Mitte der zwanziger Jahre immer entschiedener bemerkbar und veranlassten den Künstler zur zeitweiligen, nicht zur definitiven Aufgabe dieser Manier. Es ist aber als entspräche diese Richtung Donatello am meisten; immer wieder kehrt er zu ihr zurück. — Die Arbeiten für den Dom bieten nun vielfach Räthsel, trotz der Fülle von Dokumenten, die Jahr für Jahr die Aufträge verzeichnen (von Semper nur zum Theil und mit sehr vielen falschen Daten reproducirt). Die Schwierigkeit liegt darin, dass die meisten dieser Statuen in den Urkunden der Opera nicht benannt sind. Offenbar bestellte die Bauhütte eine Reihe von Statuen nicht nach einem

festen Programme, um die einzelnen leeren Nischen an Façade und Campanile zu beseitigen, und behielt sich erst in vielen Fällen nach der Fertigstellung der Arbeit vor, dem Geschöpfe einen Namen zu geben. Auf diese Vermuthung bringt mich der Umstand, dass bei einigen die Namen ausgespart sind, und zwar nicht etwa aus Vergesslichkeit des Schreibers, sondern mehremale und immer an derselben Stelle in allen Akten, in denen nach der Sitte der Zeit dasselbe Faktum mehrfach gebucht war. Wie dem aber auch sein mag, die Erinnerung an diese Namen haftete nicht lange. Der Volksmund taufte die einzelnen Statuen nach besonders charakteristischen Merkmalen, die hier ja in Fülle zu Gebote standen, mit allerlei Spitznamen und setzte sie in direkte Beziehung zu gewissen öffentlichen Persönlichkeiten von Florenz. Die Quellen vollends weisen hinsichtlich der Bezeichnung grosse Willkür, selbst hinsichtlich der Autorschaft Donatello's grosse Unkenntniss auf, wiewohl doch zur Zeit ihrer Abfassung (Vasari mit einbegriffen) die Arbeiten noch sämmtlich an ihren von der Opera ursprünglich bestimmten Standorten in und an dem Kirchenkörper, Façade und Campanile zu sehen waren. X (ebenso V 1. 2.) führt fast wörtlich nach Billi an der Façade auf 1) den Johannes Ev. in einem Tabernakel neben dem Hauptportal (rechts oder links davon ist nicht gesagt), 2) einen Daniel zwischen zwei Säulen (nähere Angabe fehlt; Buchwissen liegt auch bei Billi vor). Ueber den Johannes Ev. sind alle Quellen einig, auch die Akten der Domopera nennen die Statue. Dieselbe entstand in den Jahren 1408 bis 1415; ihr schöner weiter entwickelter Kopf scheint zuletzt ausgeführt worden zu sein.[1]) An der Façade sollte sich ehemals auch ein Daniel zwischen zwei Säulen befunden haben. Alb. F., der nur das was er sah notirt hat, nennt ohne Namen uno che si piegha; Billi. X. V 1. 2. ein von Semper (Donatello 1887 p. 12) citirtes Msc. der Uffizien nennen Daniel. Ohne weiteres identifizirt Semper diesen Daniel mit dem uno che si piegha. Ich betone, dass die Namengebung der Quellen (Daniel) durchaus willkürlich ist, und auch in den Akten nirgends ein Daniel erwähnt wird. In

[1]) Der Auftrag erfolgte am 19. Dec. 1408 (Semper falsch); die Zahlungen dafür begegnen: 27. März 1409 pro parte intagli figurarum (also mehrere); 27. Juli 1409 (fraglich, ob Johannes Ev. hier gemeint ist); 13. Nov. 1409; 18. Nov. (aber?); 17. Juli 1410 (in Arbeit); 19. Oct., 10. Dec. 1411; 12. Aug. 1412 pro figura sancti Johannis euangeliste et dauit pro eius magisterio et pictura (*sic.*) flor. 50 auri; dasselbe von demselben Datum nochmals pro faciendo picturas marmoreas s. Joh. ev. et dauit profede (*sic.*); 18. April 1413; 21. Feb. 1414/15; 16. April (Monitum der Opera). 10. Mai, 3. Juni, 8. Oct. (Restzahlung für die Statue que appretiata fuit in totum flor. 150 auri et que missa est in facie anteriori supradicte ecclesie) 1415. — Diese Johannesstatue ist jetzt in der ersten Kappelle (links) des Chores.

den Akten begegnen ausser Urkunden über den Joh. Ev. nur noch solche über 1) zwei Prophetenfiguren auf der Annunziatenporta[1]), 2) über den Propheten (!) David,[2]) 3) über den Josua,[3]) 4) über eine mit vergoldetem Blei bekleidete Marmorfigur (zusammen mit Brunelleschi gearbeitet) vom 9. Oct. 1415; 29. Jan. 1415/16 — 5) über zwei Prophetenköpfe in dem Relief Nanni's di Banco an der Mandorlathür (vom 13/14. Mai 1422). — Seit 1415 arbeitete Don. an den Campanilestatuen. Also wie man sieht, von einem Daniel kein Wort, wohl aber von einem Josua; und diesen erkennt man in der Statue eines jungen Mannes wieder, die im Innern des Domes rechts beim Eingange in einer Nische steht und einer unverbürgten und nicht sehr alten Tradition zufolge die Züge des jungen Giannozzo Manetti tragen soll. Aber schon Schmarsow, dann Semper beanstandeten den Josua; einen Propheten habe man vor sich, und demgemäss schlugen sie wieder Daniel vor. Aber wie will man uno che si piegha mit dieser Statue vereinen? Ich habe bereits den Werth der Tradition was die Benennung dieser wie der übrigen Domstatuen anlangt, genügend charakterisirt und erkläre also, 1) dass diese manierirte höchst schwächliche Statue, die man meinetwegen mit oder ohne Grund Giannozzo Man. taufen mag, überhaupt nicht von Donatello stammt, vielmehr von einem in gotischer Tradition befangenen Bildhauer, der jenem gewisse Eigenheiten abgesehen hat; 2) dass Donatello einen Daniel für die Domfaçade überhaupt nicht gearbeitet hat, wohl aber 3) einen Josua, der mit jener Gestalt der Façade, die die Quellenautoren noch gesehen, aber falsch bezeichnet haben, identisch sein kann, ja sein wird, bis jetzt aber verschwunden ist. —

---

[1]) 23. Nov. 1406 qui fecit (Preteritum! also wohl seit 1405 in Arbeit) profetas marmoris; 17. Febr. 1407/8 pro una figura marmi longitudinis brachiorum 1½.

[2]) 20. Feb. 1407/8 Auftrag . . . debeat . . . facere . . . unam figuram de uno ex duodecim profetis ad honorem dauid profete; 21. Juni, 11. Sept. (mehrere Figuren), 15. Dec. (1 Figur) 1408; 27. März, 13. Juni 1409 . . . de quodam profeta habeat florenos 100 auri . . . pro residuo (!); 27. Juli (?), 13. Nov., 18. Nov. (?) 1409; 12. Aug. 1412; 6. Juli 1416 Beschluss, den David der Signorie unentgeltlich zu überlassen; 20. Aug. 1416 . . . pro aptando et perficiendo figuram dauit; 20. Aug. 1416 a giouanni di guccio dipintore per dipignere gigli nel chanpo azurro nel muro doue e posta la detta figura di dauid in palagio di signori per tutto libbre 3 soldi 10 picc; 27. Aug. 1416 . . . in acconciare la figura di Dauid an Donatello.

[3]) 27. Juli 1412 pro figura Yesue; 12. Aug. 1412 Donatus niccolai bartoli pictor . . . in faciendo figure yosue que posita est super dicta eccleria . . . in totum flor. 128 auri. Also die Figur ist bereits aufgestellt, demnach gehören einige der oben verzeichneten Urkunden, in denen von mehreren Figuren die Rede ist (also vielleicht 21. Juni, 11. Sept. 1408; 27. März, 18. Nov. 1409), auch hierher, denn Donatello arbeitete nach Ausweis der Urkunden keineswegs rasch, vielmehr längere Zeit an jeder Statue. — Ich bemerke noch, dass nach dem Sprachgebrauche der Domakten „Profeta“ die allgemeine Bezeichnung für alttestamentarische Heroen war.

An dritter und vierter Stelle nennt X einen alten Kahlkopf an der Façade auf der Ecke (unbestimmt welche) und e i n e n Riesen am Fusse der Kuppel, ausserhalb der Kirche, vor der Annunziatenthür, wieder unbestimmt, da man nicht weiss, ob der Coloss hoch oben stand oder zu ebener Erde und nur mit seinem Scheitel bis zum Fusse der Kuppel reichte. Billi *vac.* V 1. 2: einen vecchio (ohne zuccone!), den er gesehen hat an der Ecke nach der via del Cocomero zu; ganz zuletzt 2 colossi di mattoni et di ſtucco, iquali ſon' fuora della chieſa poſti in ſui canti delle cappelle, per ornamento. Danach sind die Riesen auch nicht klar localisirt; man möchte vermuthen, sie flankirten den Choransatz (in ſui canti delle cappelle, nicht die Annunziatenthür), also einer auf der Nord-, der andere auf der Südseite der Kirche. Alb. F. gibt an 1) den ersten Gigante vor der Annunziatenthür (der zweite also nicht dort, dann eben Südseite, und nicht von Donatello), 2) in sul cantone uno vecchio. Demgemäss hätte hier X den Alb. F. doch eingesehen? Ich habe an vielen Beispielen ausgeführt, wie diese Annahme unmöglich ist; aber auch bei diesem Einzelfalle ergeben sich sachliche Unterschiede zwischen X und Alb. F.: (zuccone; a piè della cupola fuori della chiesa; primo *om.* X). So bleibt nur übrig anzunehmen, dass X eine unbekannte neue Quelle hier ausgeschrieben habe. Ob Vas. diese oder Alb. F. benutzt hat, wage ich nicht zu entscheiden (das d u e colossi könnte aus il p r i m o gigante folgen; fuori della chieſa stimmt mit X wieder). Kolosse zu errichten war üblich; man kennt Michelangelo's Vorschlag bei San Lorenzo, resp. die Debatten über die Aufstellung des David, „il Gigante" etc. Die zwei in Rede stehenden Riesen sahen noch Bocchi e Cinelli a. 1612, wenngleich arg mitgenommen von der Zeit. Donatello's Urheberschaft, freilich wohl nur des einen, steht ausser allem Zweifel. Wann er dieselben oder den einen gemacht hat, ist nicht zu sagen. Jedenfalls nicht in der Jugendzeit; denn einmal erwähnen die Urkunden aus dieser Periode nichts davon, und sodann konnten nicht gut während des Kuppelbaues die beiden Riesen errichtet werden, als Brunelleschi den Platz für seine Gerüste und Maschinen bedurfte. Demgemäss waren dieselben erst nach 1436 resp. 1446 erbaut, eben in der letzten Zeit Donatello's, und darum setzte sie Vas. folgerichtig an das Ende der Vita. In den Domurkunden werden sich sicherlich noch Vermerke darüber finden. Ich bedauere, dass meine Excerpte nur bis zum Jahre 1444 reichen. Heute ist von den Colossi resp. von dem einen Donatello's nichts vorhanden; wohl aber von dem Vecchio Zuccone. Jenes Msc. Sempers aus den Uffizien erweckt kein grosses Vertrauen: aus dem Daniello fra due colonne und uno vecchio in sul cantone macht es einen vecchio fra due colonne. Dank der genauen Beschreibung bei Vas. ist

es leicht, die Statue zu recognosciren. Sie steht im Innern des Domes in einer Nische links beim Eingange und trägt nach derselben jungen und unverbürgten Tradition die Züge des Poggio Bracciolini. Man hat die Unmöglichkeit der Benennung mit Rücksicht auf die vermeintliche Entstehungszeit der Porträtfigur darzuthun versucht. Gewöhnlich setzt man dieselbe in die Zeit der Campanilestatuen, mit denen ja eine gewisse Familienähnlichkeit besteht, also zwischen 1415 und 1425. Schmarsow ist geneigt, in ihr den 1412 fertig bezahlten Josua zu erblicken und, da hier wie bei seinem Pseudodaniel eine Prophetengestalt vorliege, den Josua als durch einen Schreibfehler aus Job entstanden zu erklären. Man kann allein durch eine solche Vermuthung nicht schlagender seine völlige Unkenntniss des nicht nur Donatello, sondern die ganze Zeit betreffenden Aktenmateriales und Schriftwesens darthun. Auch ist mir unerfindlich, wie man einer solchen meisterhaften, in der Behandlung und Auffassung des Kopfes wie der Gewandung gleich vollendeten und zweckentsprechenden Gestalt gegenüber Ausstellungen machen kann. Pastor hat auch mit vollem Rechte Schmarsows Beurtheilung zurückgewiesen; nur ist seine Berufung auf die Fede in Siena unstatthaft. Dagegen ist sein Hinweis auf den breiten Gewandsaum am Halse, der z. B. in der Verkündigung von Sta Croce wiederkehrt, auf die geschlossene Composition, vor allem darin begründet, dass er die Statue (wie auch Bode Cicerone) mit dem Habakuk des Campanile zusammenbringt. Mit dem zeigt diese Gestalt in der That Verwandtschaft im Kopfe, in den Händen, wie in der Gewandung, nur dass, da der sog. Poggio nicht für eine Nische hochoben am Glockenthurm, sondern für eine niedrigere an der Façade bestimmt war, die Rücksicht auf den Standort die Verschiedenheiten in der Draperie, vor allem ihre eingehendere Ausführung hier bedingt hat. Der Habakuk wurde 1436 fertig und aufgestellt. Zu der Zeit, vielleicht auch bis 1440, entstand dieser Prophet, der nun, wenn man will, worauf ich aber kein Gewicht lege, ganz gut auch die Züge des c. 60jährigen Poggio empfangen haben könnte. Allein die Bezeichnung ist willkürlich. Merkwürdig ist der Beiname Zuccone bei X, der hier Buchwissen vorbringt. Nach Vas.' Vorgange heisst so insgemein ein Prophet am Campanile. Allein bei unbefangener Beurtheilung kann man nicht umhin, auch jenem wunderbaren so geistreich behandelten Porträtkopfe des sog. Poggio mit dem hohen Schädel, den Runzeln und Falten an Stirn, Augen, Wangen und Hals, mit der breiten, vorstehenden Unterlippe, um welche ein feiner (wie Müntz richtig bemerkt hat) sarkastischer Zug spielt, mit dieser müden Vornehmheit und Gelassenheit, dieses Prädikat zuzuerkennen. Wer von beiden Autoren bringt also die richtige Benennung? Wenn ich bedenke, dass X ein sehr gewissenhafter Abschreiber war, der

vom Eigenen möglichst wenig hinzuzuthun bemüht war, dass der sog. Poggio zu allen Zeiten weit besser zu sehen war, wie sein Rival am Glockenthurm, so möchte ich glauben, dass dieser Statue in der That die Bezeichnung Zuccone zukommt. Dann hätte Vas., dem noch sonst eine Reihe von Anecdoten und Bonmots über Donatello's Statuen bekannt war, den Spitznamen aus eigener Machtvollkommenheit auf den Kahlkopf am Campanile übertragen. Doch ich muss das non liquet aussprechen. Uebrigens ist gleichgültig, welcher Prophet von beiden jetzt Kahl- oder Kürbiskopf heisst; wichtig allein ist, den Ursprung von Vas.' Texte an einem prägnanten Beispiel erläutert zu haben. — Billi nennt am Campanile zwei Figuren: Giov. Cherichinj gleichfalls ohne den Beinamen des Zuccone und Franc. Soderini. Beide Namen sind wie der des Daniel willkürlich und auf Billi's Zeugniss allein hin nicht zu glauben; in den Akten begegnen sie nicht. Die Figuren ständen nach der Platzseite zu und dann wieder nach der Canonica (so der Strozz., der offenbar (resp. seine Vorlage) mehre Worte übersprungen hat; Petrei vermeidet den Widerspruch durch Auslassung des Restes, ebenso X). Alb. F.: kurz 4 Statuen nach dem Platze und 2 nach der Canonica zu, ohne Namen zu geben. X nennt 6 Figuren, 4 an der Vorderseite (zwei davon mit Namen nach Billi) und 2 an der hinteren Seite (davon eine mit Namen). Also hier wieder Benutzung von Alb. F.? Doch nicht, denn einmal gibt X für die zwei Gestalten einen anderen Ort an, und sodann hat er in der ersten Redaktion ursprünglich 4 geschrieben und erst nachträglich aus der 4 eine 6 gebessert (*vid. sup.* p. 283 Anm. 6. 8.). X ist entstanden, wie man sieht, aus der Verbindung einer unbekannten Quelle mit Billi, dem er die beiden Namen verdankte; an Billi nahm er Anstoss, daher die Note. Und man bemerke den Unterschied: In der ersten Redaktion will er sich informiren, ob die Vorlage von zwei Porträtgestalten vorn und vom Abraham hinten redet (Nachdruck auf dinanzj und dreto), hier dagegen liegt der Nachdruck auf z w e i Statuen bloss, während der Text von 4 doch spreche. Diese unbekannte Quelle bot offenbar 2 Statuen an der Ostseite, darunter den Abram, 4 Statuen an der Platzseite, hier wohl mit dem kurzen Vermerke, dass zwei davon Porträtfiguren seien, vielleicht ohne Namen, die erst Billi geliefert hätte; und X addierte einfach die Zahlen. Diese Quelle hätte auch V 1. 2. benutzt, der dasselbe berichtet, theilweise mit denselben Worten, zum Theil mit Zusätzen (z. B. Zuccone). Diese Vorlage schrieb also die an sich ja donatelleske Figur des Abdias von Nanni di Bartolo il Rosso dem Donatello zu und Vas. folgte ihr darin. Erst in unserem Jhdt. (1831) wurde der Irrthum rektifizirt, nicht auf Grund besserer Stilkritik, sondern der Inschrift

auf dem Prophetenblatte halber. X nennt diese unbekannte Quelle primo testo, ferner dice: er sagt, dh. der Autor, der also eine bekannte Persönlichkeit gewesen sein muss. Wer steckt darunter? Aus der Wendung folgt von selbst der Schluss auf einen secondo testo, der X vorgelegen hat. Bei'm primo testo an V. 1. zu denken, ist natürlich, aber wie ich V F. III p. 113 ausgeführt habe, unmöglich. X müsste dann erst nach 1568 geschrieben haben, was der Inhalt wieder nicht zulässt; denn a. 1550 hätte X ebensowenig wie Vas. wissen können, dass Vasari's Biographien noch eine zweite Auflage erleben würden. Und wäre X selbst 1568 erst anzusetzen, so würde er doch nicht mehr auf die schlechtere Editio princeps recurriren; das thut wohl aus historisch-philologischen Gründen die moderne Wissenschaft, aber nicht das Cinquecento. Von Vas. ist überhaupt hier abzusehen; dessen Opus war noch nicht erschienen. Aber vielleicht läge nur eine andere Bezeichnung für Billi vor? Wohl nicht, denn der primo testo spricht von Habram und von 4 + 2 Statuen, Billi nur von zwei. Es wäre dann doch eine arge Lücke in der Originalhs. Billi's anzunehmen. Und auch die erste Redaktion von X, dessen Excerpte und Sammlungen könnten nicht gut unter il primo testo einbegriffen werden, denn „dice" weist eben auf einen fremden Autor. Demnach glaube ich, dass hier eine neue Quelle vorliegt, die X aus irgend welchen uns unbekannten Gründen primo testo genannt hat, der dann ein testo secondo entsprach. Und diese Quelle, welche V 1. 2. ebenfalls gekannt und benutzt hat, und welche kein Druckwerk, vielmehr ein Msc. gewesen sein wird, enthielt wohl ausgedehntere Notizen über quattrocentische Künstler in Fortsetzung und Ergänzung von Ghiberti's Opus. Ich wage nicht mit derselben jene in den vorhergehenden Vite bereits nachgewiesene Quelle B zu identifiziren, wohl aber möchte ich in jenem stillschweigend anzunehmenden testo secondo das Buch des Antonio Billi sehen; doch ist das nur eine Vermuthung in Ermangelung besserer Nachricht.

Für den Campanile hat Donatello nach den Akten 5 Statuen gemeisselt, deren Entstehungsfolge bisher nicht klar war. Die Feststellung derselben lässt aber erst den inneren Fortschritt in der Kunst des Meisters innerhalb der „zweiten" Periode erkennen. Nach Schmarsow ist die früheste Statue die des Johannes Baptista (Platzseite, Nische beim Dom). Das ist richtig, diese Gestalt ist von allen die zahmste und erinnert noch am meisten an die vorhergehenden. Nr. 2.) sei der „sog." Habakuk. (Nische 1. Ostseite). Schmarsow (mit ihm Semper 1887) wendet sich scharf gegen die „irrthümliche" Auffassung, dass hier die späteste Gestalt vorläge (so der Cicerone). Seine vielgerühmte Stilkritik befindet sich aber in diesem Falle (wie so oft) auf dem Holzwege. Stilistisch wie dokumentarisch gehört

der durchaus „beglaubigte“ (gegen Semper) Habakuk in's Jahr 1436 zusammen mit dem sog. Poggio. Nr. 3. soll Abraham und Isaak sein (zusammen mit Nanni di Bartolo il Rosso. 3. Nische Ostseite). Nr. 4 und 5 Vasari's Zuccone und Jeremias. Auch Pastors Aufstellung ist falsch. Ich gebe in der Anm. einen Auszug der Domurkunden, zumal da Sempers Abdruck nicht genügt. Dieselben erscheinen nach der Weise der Zeit oft mehrere Male in lateinischer wie italiänischer Sprache; ich gebe sie nur einmal, verzeichne aber in Klammern ihre Herkunft.[1]) Danach

---

[1]) Anm. I. Donatello: 1) 5. Dec. 1415 . . quod Donatus Niccolai Betti Bardi intagliator possit facere duas figuras marmoris . . pro mictendo et aptando in campanili cet. (filza Nr. 68. p. 18 a); 11. März 1415/16 10 flor. pro parte solutionis duarum figurarum . . videlicet figuras . . Lücke, die Namen fehlen. (Nr. 69. p. 6a. filza QQ.) Inzwischen Arbeit am David 1416. — 28. Juni 1418 super una figura 20 flor. Abschlagszahlung (Nr. 74 p. 24 a, RR. p. 23 a); 2. Sept. 1418 super quadam figura marmorea sculta quam facit (Nr. 75. p. 36 b. RR. p. 27 b.); ebenso 28. Sept., 24. Oct. 1418 (RR. p. 30 b.) Danach ist die Statue fast fertig; 19. Dec. 1418 Abschätzung pro una figura per eum sculta siue intaglata . . que uocatur et facta est ad similitudinem . . Lücke (l. c. p. 32 a. 58 b. RR. p. 35 b: che s'è a metere ne tabernacholi de chanpanile). Danach ist die eine der beiden Statuen beendigt, wohl der Joh. Bapt. (ad similitudinem enthält keinen Hinweis auf irgend ein Porträt von Zeitgenossen wie Semper meint, sondern ist gewöhnlicher Ausdruck der Urkunden.) — 2) 23. Dec. 1418 . . pro parte solutionis unius figure . . quam intaglat . . flor. 30. (Nr. 76 p. 60 a RR. p. 37 b. genauer: per parte di paghamento d'una fighura d'uno profeta che fano (sic) a metere nel champanile). 11. Okt. 1419. super una figura quam facit (Nr. 76. p. 53 a. RR. 56 b.); 7. Feb. 1419/20 (filza 78. p. 15 a); 24. Juli 1420 per 1ª sua fighura di marmo per metere nel chanpanile, stimata fior. 95. (RR. p. 86 a) dh. Restzahlung; die beiden oben verdingten Statuen sind beendigt. — 3) 9. März 1422/23 . . fior. 20 . . si prestano sopra 1ª fighura che fa per metere nel champanile (Nr. 83. p. 65 a. SS. p. 52 b.); 27. Aug. 1423 . . . . per parte di 1 a fighura fa ed è presso che fatta fior. 25 d'oro (SS. p. 68 a. Nr. 84.); 16. Mai (18. flor.). 1. Juni 1425 für dieselbe Figur pro mittendo in nolario dh. Glockenthurm — notario (Semper) ist Unsinn. (Nr. 87. p. 15 b. SS. p. 101 a.); 17. Okt. 1425 per resto d'una fighura per lui fatta d'uno profeta ilquale debe stare nel chanpanile (SS. p. 114 a.); 18. Feb. 1425/26 Commission zur Abschätzung dieser Gestalt (wohl des sog. Zuccone) gewählt. (Delib. 1425—1436 p. 22 b.); 28. Febr. 1426/27 . . fior. 25 . . per parte di paghamento . . per vna fighura fane di quelle ch'anno a stare nel champanile (BB. p. 37 b.) Ich weiss nicht, ob dieses Stanziamento auf die letzte oder auf eine neue Arbeit zu beziehen ist. — 4) 22. Jan. 1433/34 . . fior. 22 d'oro . . sopra 1ª fighura fa, chiamato Abachucho profeta. (CC. p. 67 b.); 15. Juni 1435 fior. 10 . . di 1ª fighura . . chiamata Abachucho (CC. p. 99 b.); 11. Jan. 1435/36 der Abachucho wird auf 90 fior. geschätzt (Delib. l. c. p. 246 b. CC. p. 114 a.); 28. Jan, 1435/36 fior. 15 Abschlagszahlung für den Abacchucho (CC. p. 118 b.); 6. Juli 1436 soldi 3 denari 6 . . . per pane e susine per fare 1ª cholezione agli operai in chasa Donatello intagliatore dh. die Opera besichtigte im Atelier des Künstlers in corpore den Abacuco oder die fertigen Kanzelreliefs, an denen Don. gleichzeitig arbeitete (CC. p. 131 b).

sind bezeichnet die Statuen des Habakuk, Abrahams und Isaaks; so bleiben die drei andern übrig. Zwei davon erhält Donatello am 15. Dec. 1415 in Auftrag. Sie scheinen fertig geworden zu sein am 24. Juli 1420. Danach die dritte, beendigt im Februar 1427; aufgestellt auf den Campanile erst 1435 nach dem 27. April. Der Habakuk wurde im Frühjahr 1436 fertig (begonnen 1434), der Abraham 1421. Am 1. Sept. 1422 ergeht der Beschluss, 4 Statuen, die in der Opera fertig ständen, an ihren Bestimmungsort zu bringen. Das waren nicht etwa vier Stück von Donatello (Semper), sondern eine von Rosso, die 2 ersten von Donatello und

---

II. Donatello e Giovanni di Bartolo il Rosso. 10. März 1420/21. Donatus .. et Johannes Bartoli Rosso scultores possint .. facere, construere, intaglare et scolpire secundam figuram marmoris ponendam et permanendam in campanile .. et sic eisdem .. ipsam figuram locauerunt etc. (Nr. 79.); 30. Mai 1421 Abschlagszahlung von 20 flor. pro parte solutionis unius figure prophete cum uno puero nudo ad pedes quos continue faciunt pro mictendo in canpanile (79. RR. p. 111 b.); 4. Aug. 1421 flor. 10 .. unius prophete cum filio ad pedes quam faciunt (Nr. 80.); 6. Nov. 1421 an beide pro resto solutionis flor. auri 125 .. pro figura sub nomine Habrae prophete cum uno puero ad pedes per eos facte pro mictendo in campanile flor. 95 auri. (Nr. 80. St. p. 7 b.)

III. Giovanni di Bartolo il Rosso. 1) 12. Juli 1419 bedingungsweise Uebertragung einer Marmorfigur für die Façade (Nr. 77. p. 4 a.); 31. Juli 1419. Er leistet Bürgschaft (l. c. p. 71 b.); 2. Aug. 1419 er darf sie in zwei Stücken fertigen (l. c. p. 8 a.); 21. Aug. 1419. Erlaubniss einen Gehilfen dabei heranzuziehen (l. c. p. 10 b.); 7. Oct. 1419 flor. 20. sopra a una fighura ... per metere nella faccia dinazi (*sic.*). (l. c. p 53 a. RR. p. 56 b).; 9. Jan.; 7. Febr. 1419/20 Zahlungen Nr. 78 p. 15 b. 52 b. RR. p. 63 a.); 19. März 1419/20, Abschätzung auf 78 1/3 flor (RR. p. 73 a.). — 2) Bernardus Pieri Ciuffagni hat am 9. Okt. 1415 eine Josuastatue für den Campanile übernommen (Nr. 68. p. 12 a); für diese Zahlungen empfangen am 23. Dec. 1415 (Nr. 68 p. 40 a) und am 21. März 1415/16 (Nr. 69. p. 5 b.), sie dann unvollendet und die Stadt Florenz verlassen (6. März 1416/17. Nr. 71. p. 11 a.). Diesen Josua übernimmt Rosso nach Abschätzung von Ciuffagni's Antheil am 30. April 1420 zur Vollendung (Nr. 78 p. 38 b.), dummodo et primo figure caput remoueat et aliud apponat. Ciuffagni's Antheil wird auf 22 2/3 flor. geschätzt am 14. Mai 1420 (Nr. 78. p. 40 a.); 10. Dec. 1420 flor. 20 per parte di paghamento di una fighura intagla per metere nel champanile (RR. p. 94 b.); 26. April 1421. Die Figur ist fertig; wird auf 95 flor. geschätzt, und Rosso erhält als Rest 52 flor. 27 soldi. (Nr. 79. RR. p. 109 b.); 31. Okt. 1421. Item intellecto Bernardo Ciuffagni asserente qualiter iam sunt anni quinque uel circa sibi locata .. fuit .. ad perficiendum unam figuram .. ipsamque incepit .. et postea ocurrente sibi casu de ciuitate Florentie decessit ... et pro parte solutionis ... habuit flor. 42, et qualiter iam est annus uel circa fuit ipsa figura ... ad perficiendum locatur Donato Niccolai Betti Bardi et Johanni Bartoli scultoribus ... wird Ciuffagni's Antheil nochmals abgeschätzt auf 19 2/3 flor. und schliesslich Ciuffagni als debitor opere in 5 flor. erklärt. (Nr. 80.) Neu ist hier nur, dass Donatello und Rosso gemeinsam die Vollendung übernommen hätten, wovon zuerst nichts verlautete. Donatello hat auch nichts daran gearbeitet. Wohl aber Rosso, der im Atelier

der Abraham und Isaak von Donatello und Rosso. Die Opera zögerte immer längere Zeit mit der Aufstellung, wohl um den Bürgern Gelegenheit zur Besichtigung zu geben. Donatello arbeitete auch keineswegs rasch, wie ich schon betont habe. Demgemäss stelle ich folgende Reihe auf: 1) Johannes der Täufer, 2) Jeremias oder der Zuccone Vasari's, 3) Abraham und Isaak, 4) Jeremias resp. Zuccone Vasari's, 5) Habakuk, 6) sog. Poggio Bracciolini für die Façade. Die Stilanalyse bestätigt das: Nach dem Johannes Bapt. ein Höhepunkt krassesten Realismus, bis ins Extrem getrieben, in Nr. 2 u. 4. Vielleicht könnte der Jeremias vor

---

Donatello's thätig war (an Abraham und Isaak); daher wohl die Erwähnung auch Donatello's. Milanesi II. 404 kam auf die irrige Vermuthung, dass der Abraham und Isaak zuerst dem Ciuffagni übertragen worden wären. Das ist nicht der Fall. Es handelt sich nur um den Josua. Ciuffagni hat auch nicht 2 Statuen für den Campanile unfertig gelassen, wie Semper und Schmarsow meinen, sondern nur eine, den Josua, den ich in der Gestalt neben dem Habakuk 2te Nische Ostseite erkenne. Sempers ungenaue Excerpte veranlassten den Irrthum. — 3) 31. März 1422. flor. 15 per parte di paghamento d'una fighura di marmo fa per mettere nel champanile (SS. p. 20a); dieselbe Abschlagszahlung 10. Juni 1422. (Nr. 80. SS. p. 28a); 22. Sept. 1422. flor. 25 pro parte solutionis cuiusdam figure per eum ultimo facte . . pro mictendo eam in campanile (Nr. 82. SS. p. 37a). Also beendigt; 6. Nov. 1422. pro resto solutionis sibi faciende pro figura marmoris Ulie profete per eum ultimo facte pro mictendo in campanile; geschätzt auf $83^{1}/_{3}$ flor. Restzahlung von 28 flor. 26 soldi 8 den. (Nr. 82. SS. p. 41b.). Addirt man die erhaltenen Summen, so stimmt alles auf's Beste. Der Elias ist mit dem Abdias nicht zu verwechseln (Mil. II. p. 404). Er steht in der 4ten Nische Ostseite neben dem Abraham und Isaak. Ciuffagni hat daran nichts gearbeitet. — 4) 1422 circa 17. Dec. . . . abi a taglare vna fighura che mancha ne tabernacholi del chanpanile (Lib. di Ant. di Taddeo di Naldo p. 7b.); 15. April 1423. Wahl von 8 Sachverständigen, darunter Lorenzo Ghiberti zur Abschätzung la fighura a fatta Giouanni di Bartolo ischarpelatore (l. c. p. 10a.) Das könnte der Abdias (4. Nische Platzseite) sein. — 5) 30/31. März 1423 flor. 10 . . . in Carraria una fighura quam facere debet (also noch nicht begonnen) componendo et degrossando (l. c. p. 96. SS. p. 56b. Nr. 83) Auch diese für den Campanile. Wegen zu langer Verzögerung wird Ciuffagni am 11. Feb. 1423/24 mit der Herbeischaffung des Blockes und der Vollendung der Statue beauftragt. Das thut derselbe dann und liefert für die Opera noch einen Jesaias und einen David bis 1435. Auf diese, wie auf Rosso's sonstige Arbeiten gehe ich hier nicht ein.

IV. 1. Sept. 1422. Item intellecto qualiter 4 figure marmoris contracte fuere pro ipsas ponendo in campanile . . que nondum posite sunt sed in opera existunt. Beschluss sie aufzustellen; das waren 1) Joh. Bapt. 2) Jeremias resp. Zuccone von Donatello; Abraham u. Isaak von Don. und Rosso; Josua von Ciuffagni und Rosso. — 27. April 1435. deliberauerunt quod capudmagister opere . . . poni faciat figuram Bernardi de Ciuffagnis que est magna . . in facie anteriori ecclesie maioris Flor. et in facie campanilis figuram Donati Niccolai alias Donatelli . . . dh. Aufstellung des Davids Ciuffagni's und des Zuccone's (resp. Jeremias') Donatello's.

dem Zuccone entstanden sein (bis 1420 also). Der Zuccone Vasari's (ich möchte, da von Propheten die Dok. reden, Ezechiel dafür vorschlagen.) weist eine geradezu souveräne Meisterschaft in der Technik auf, weniger der Jeremias mit der unschön wirkenden Querfalte (erinnert etwas an Joh. Bapt); doch ist das subjectiv, und ich wage mich nicht zu entscheiden. Bei Nr. 2 ist die Anlage der Gruppe von Donatello, ihre Ausführung meist von Rosso. Nr. 5. Der Habakuk leitet in ruhigeres Fahrwasser zurück. Gewisse frühere äusserliche Motive kehren wieder (wie bei Raphael); z. B. die Spange vorn erinnert an Joh. Bapt., mit dem diese Gestalt sonst nichts gemeinsames hat. Grossartig und wieder neu sind Kopf und Gewand behandelt. Während der Arbeit am Campanile hatte Donatello für die Opera noch hier und da zu thun; doch habe ich dies zu notiren unterlassen.

X. p. 76. S. 3. = Billi p. 40. 9. 10; vielleicht auch il testo primo (wegen der verschiedenen Wendungen) (Alb. F.) — Ungefähr um die Mitte der zwanziger Jahre beobachtet man in Donatello's Kunst einen neuen Stilwandel. Es ist die Zeit der gemeinsamen Thätigkeit mit Michelozzo, welcher, ein hochbedeutender Erzbildner und Architekt, erfüllt von eingehendstem Verständnisse für die Antike, beruhigend, mildernd, klärend auf den Genossen wirkte; es ist die Zeit des reinsten Verhältnisses Donatello's zur Antike, die alle Welt zur Bewunderung und Nacheiferung hinriss und in Florenz im Hause Cosimo's de Medici besondere Pflege fand. Auch Donatello, der herrschenden Strömung huldigend, studirte sie, nicht sowohl nach der inhaltlichen wie Ghiberti, als vielmehr nach der technischen Seite; sah er doch wie so viele andere in ihren Denkmälern unerreichbare Muster in der Behandlung des Nackten. Diese Periode, der eine Reihe der schönsten Schöpfungen Donatello's in Erz und Marmor angehören, reicht bis zur Uebersiedelung nach Padua a. 1444, zerfällt jedoch in mehrere Unterabtheilungen: die Zeit bis etwa 1430, der kurze Aufenthalt in Rom besonders anno 1432 (am 31. Mai 1433 bereits in Florenz *vid.* (V F. I. p. 59.), der Abschnitt von 1433 bis 1444. Diesem letzteren gehören die Reliefs der einen Sängertribüne in Sta Maria del Fiore an, die nicht, wie man wohl gemeint hat, durch die Kanzel von Prato veranlasst worden sind, stilistisch jedoch einen erheblichen Fortschritt über jene hinaus zeigen. Diese Arbeit wurde Donatello am 10. Juli 1433 in Auftrag gegeben. Seit dem 19. Nov. begegnen regelmässig die Zahlungen. Eine besondere Commission überwachte die Ausführung nicht nur dieser Sängertribüne, sondern auch derjenigen Lucca's della Robbia, der San Zanobicassa, der Occhi der Tribuna, der Orgeln. Am 5. Februar 1440 (st. c.) erhielt Donatello die Restzahlung. Das

Werk, an dem, wie gewisse Einzelheiten zeigen (z. B. einzelne Beine und Gewänder) Schülerhände unverkennbar sind, war bereits 1439 fertig. Vielleicht hatte auch Donatello (wie Luca della Robbia) einzelne Verse des 150. Psalmes, besonders Vers 4 in seinen Reliefs zu illustriren. Während der Arbeit war der Meister noch anderweitig beschäftigt, so mit dem Habakuk (vollendet 1436), mit den Kanzelreliefs zu Prato (meist Gehilfen; vollendet 1438), mit dem Entwurf zum Occhio für die S. Zanobitribuna (beendet 1434), mit den Bronzethüren der neuen Sacristei (seit dem 14. Feb. 1436/37 übertragen).[1]

---

[1]) I. Pergamo: 10. Juli 1433. Operarii . . . concesserunt Nerio Gini de Capponibus . . . baliam . . in locando . . . Donato olim . . . (Lücke) de Florentia aurifici seu schultori ad faciendum vnum perghamum de marmore in secunda sacristia seu super porta secunde noue sacristie etc. (Delib. 1425—1436. p. 202b.) Zahlungen 19. Nov. 1433 15 fior. (CC. p, 36b.); 23. Nov. (delib. cit. p. 207b. CC. p. 64b.); 10. Dec. (4 fior.); 15. Dec. (soldi 11 per vettura in auere arechato 1ª lapita . . chella lauora Donatello per lo perghamo). 23. Dec. (10 fior.); 23. Dec. (lire 60 . . sopra 1ª lapida di braccia 5 che lauora Donatello per lo perghamo e due altri pezi di braccia 2 l'uno per Lucha della Robbia che fa el perghamo). 30. Dec. 1433 (fior. 11.) (CC. p. 65b. 66a. 67b.); 18. März 1433/34 (fior. 15); 2. März 1434/35 (. . fior 4 d'oro sono per parte di uno perghamo . . per paghare cierti maestri che lavorano cholui); 8. April 1435 (10 fior.); 17. Feb. 1435/36 (4 fior.) (CC. p 71a. 90a. 94a. 117b.); 22. Febr. 1435/36 (emerunt . . . duas lapides . . . et quia non erant ad mensuram dictus Donatus non acceptauit (Delib. cit. p. 227b.); 14. Aug. 1436 (deliberauerunt quod eorum capudmagister . . tradere . . debeat Donato . . vnam lapidem marmoris sepulture pro faciendo cornicem perghami dh. nicht für ein Grab erhielt Donatello den Stein, sondern eine der nach Entfernung der Gräber innerhalb und ausserhalb des Domes freigewordenen Grabplatten behufs Anfertigung der Cornische des Pergamo. Semper p. 283 Unsinn (delib. 1436—1442 p. 1a.); 17. Aug. 19. Dec. 1436 (fior. 8 u. 12) (CC. p. 134b. 141b.); 21. Jan.; 19. März 36/37 (fior. 30 e 40.); 19. Mai 1438 (fior. 40.); 20/26. Juni (50 fior.); 28. Aug. (50); 14/15. Oct. (150 fior.). 30. Oct. (quod duo lapides si expedit dentur Donato intagliatori pro laborerio pergami); 16/17. Dec. 1438 (50 fior.) (DD. p. 3b. 7b. 33b. 36a. 39b. 41a. 45a. Bastardellus Ser Nicolai Diedi p. 3a. 11a. 15a. 31b.); 5. Feb. 1438/39. (fior. 7 . . . nel perghamo chegli a fatto); 5. Feb. 1439/40. (a Donato . . fior. 100 d'oro per parte di paghamento del perghamo a fatto e posto nella chiesa maggiore di Firenze (DD. p. 74b.) — II. Occhio: 18. Mai 1433 Wahl der Commission ad faciendum vnum oculum de vitreo videlicet illum qui est in tribuna ubi est cappella S. Zenobii videlicet supra dictam cappellam et qui uenit contra per rectam lineam porte corporis ecclesie de medio (delib. 1425—1436 p. 198b.); Concurrenz zwischen Ghiberti und Donatello 14. April 1434. Wahl des designum factum per dictum Donatum; 20. April 1434 die Glasarbeit wird verdungen (delib. cit. p. 214b. 215a.); 26. Aug. 1434 (Donato . . 18 fior. d'oro sono per vno disegnio di 1° occhio cet.); 19. März 1434/35. (Lorenzo di Bartolo orafo fior. 15 d'oro sono per sua faticha per prezo di 1° disegnio dello primo occhio della chupola ghrande, el quale no si prese) (CC. p. 79b. 91b.) (*vid. sup.* p. 280.) — III. Porte: 14. Feb. 1436/37. (balia

S. 5—7 = Billi p. 40. 4. 5. hoggi nella sagrestia, ungenauer Ausdruck, als ob das Werk sich früher an anderer Stelle befunden hätte; S. 8 = Billi? , wohl testo primo. Billi enthält mehr wie X, welcher doch in einer eigenthümlich selbständigen Weise Billi abgeändert haben müsste, wie man das nicht bei ihm vermuthet. Auffällig ist nur, dass der testo primo nicht mehr bringt. Zu wähnen, die Vorlagen seien entstanden, als noch nicht alle Arbeiten hergestellt waren, ist unzulässig mit Rücksicht auf die Kanzeln, welche genannt werden. X *om.* (wie Billi) die übrigen Reliefs in der Sacristei, das Grabmal des Giovanni und der Piccarda de' Medici, die Büste des hl. Lorenz, welche freilich erst später in die Sacristei gekommen sein kann. Alb. F. nennt in der Kirche 4 Sancti su alti nelli tabernacoli (Ort nicht genau bestimmt), zwei Bronzekanzeln (wo sie sich befanden, sagt er nicht, wohl an irgend einem Orte innerhalb der Kirche). In der Sacristei: Die Geschichten der 4 Evangelisten, andere Sancti, 2 Bronzethüren; alles Uebrige *om.* Alb. F., was um so auffälliger ist, als derselbe canonico e sacrista della Basilica Laurenziana war. X ist, wie man sieht, nicht von ihm abhängig; wohl aber V 1., der angibt: vn lauamani (nach Billi), die ſtorie degli Euangeliſti, die Porte, St. Lorenz und Stefan, Cosmas und Damian, in der Kirche nella crociera 4 Santi, die Pergami (dass sie unvollendet seien nach Billi; dass sie Bertoldo beendet habe, eigenes Wissen). Alles dies nach Alb. F., nur dass Vas., weil ihm die Arbeiten genau bekannt waren (bis auf die 4 Santi, die damals vielleicht schon nicht mehr existirten), die Oertlichkeit und den Inhalt

---

data prouisori opere locandi Donato Niccolaj magistro intagli vnam ex duabus portis noue sacristie) Daraufhin 21. Feb. 1436/37 Erwählung der Commission, die an Donatello duas portas (*sic.*) de bronço für 1900 fior. zu verdingen hat. 28. Feb. 1436/37 Wahl der sollicitatores dictarum portarum, . . qui curam . . habeant . . quod dicte porte laborentur . . prout apparet per quendam modellum qui stare debeat pro exemplo in audientia dictorum operariorum (Del. 1436—1442. p. 12 a. b. 13 a); 28. Feb. 1436/37. (a Donato . . . 200 fior. gli si prestano sopra detta aloghagione; am Rande lire 1200 per bronzo); 5. März 1436/37 (a Donato . . fior. 100 d'oro per suo provedigione di 4 mesi incominciati a di primo di Maggio 1437 (*sic.*) a ragione di fior. 25 per mese per fare la portta (*sic.*) delle saghrestie) (DD. p. 4 b. 9 b.); 26. April 1437 (Donatello erhält einen Gehilfen) (Del. cit. p. 15 b.); 26. Sept. 1441 (a Donato . . fu alloghato per insino adi XXVII di marzo 1437 (verschrieben wohl für Febrajo) a fare 2 porte di bronzo, della quali dovea dare fatte (*sic.*) l'una per tutto Aprile 1439 e l'altra per tutto Aprile 1441, e della prima douea auere fior. 1100 e dell'altra fior. 800 e anne avuto fior. 260. E piu gli fu alloghato per insino a di 6 d'Aprile 1439 a fare 2 altari di marmo nella tribuna di Santo Zanobi in cierto modo e disegno, non v'a auuti danari alchuno (*sic.*) e non gli a comminciati (*sic.*) (EE. p. 73 a.). 1445 (vielleicht Versehen für 1442 werden die porte den Donatello entzogen (*vid.* Rumohr ital. Forsch. II. p. 365 mit Lesefehlern; ich habe das Doc. nicht mehr excerpiren können).

spezialisirte (V 2. ebenso). Ob das Lavamani in der That von Donatello stammt, wage ich nicht zu entscheiden. Für mich ist seine Autorschaft zweifelhaft. Alb. F. nennt ein lavatorio von (Antonio) Rosselli(no), doch braucht damit nicht dasjenige der Sacristei gemeint zu sein. Ueber die Entstehungszeit der verschiedenen Werke ist nichts sicheres bekannt. Der Marmorsarcophag des Giovanni und der Piccarda de' Medici ist nicht 1428 (wie Semper und Cicerone V p. 358 angeben), sondern erst 5/6 Jahre später nach der Aufschrift entstanden, also wohl nach der Rückkehr Cosimo's aus dem Exil a. 1434. In diesem und in den folgenden Jahren mag auch der dekorative Schmuck der Sacristei, vor allem die herrlichen Evangelisten gearbeitet worden sein. Die etwas allgemein behandelte anmuthige Büste des hl. Lorenz wird früher entstanden sein; ich setze sie mit Pastor in das Ende der zwanziger Jahre (c. 1429/30). Seiner Datirung der Bronzethüren (1428—1433) kann ich aber nicht zustimmen. Am liebsten möchte ich dieselben ihres unfertigen Aussehns halber gleich nach Padua ansetzen; allein die Formgebung wie Manetti's Erzählung (V F. IV. p. 109) sprechen dagegen. Man könnte diese letztere zwar als unbegründet verwerfen, allein dafür müsste doch irgend ein Anhalt vorhanden sein, wie bei den übrigen Angaben Manetti's. Vesp. Bisticci (vita di Cosimo) erwähnt die porte zusammen mit den pergami, aber nicht als gleichzeitige Arbeit. So entscheide ich mich für die Zeit bis 1444; die Reise nach Padua, könnte man meinen, hätte den unfertigen Zustand bewirkt. Benche non habbino molta gratia (Billi und danach X) geht wohl auf Manetti's non ebbono mai la grazia di Filippo zurück und wäre dann erst recht begründet. In der That der Ausführung nach lassen die Gestalten der Thüren Anmuth und Grazie vermissen, aber trotz der skizzenhaften Behandlung der Flachreliefs tritt (hauptsächlich auf der einen (rechten) Thür, die auch wohl zuerst entstanden sein mag) in der Anlage dieser 40 Figuren eine Meisterschaft, in ihrer Auffassung und Charakterisirung eine Mannigfaltigkeit, Grossartigkeit und Würde entgegen, welche bei einem an und für sich so monotonen Gegenstande um so bewundernswürdiger erscheinen und keineswegs eine Abnahme der künstlerischen Kraft verrathen. Dabei wirkt Donatello auf höchst geistreiche Weise durch Contraste; immer lebendig, ausdrucksvoll, dramatisch bewegt, ja im Einzelnen übertrieben bewegt und meist ohne Rücksicht auf eine symmetrische oder rhythmische Gliederung, doch stets nach malerischen Gesichtspunkten, in völliger Ungebundenheit und Freiheit. — Die beiden Bronzekanzeln sind Donatello's letztes Werk. Sie entstanden im 6ten Jahrzehnt des Quattrocento. Ich kann Semrau's Hypothese, dass sie bereits vor Padua intendirt waren und zwar in anderer Form wie jetzt, vielleicht

auch nur als eine Kanzel, nicht zugeben (Donatello's Kanzeln in St. Lorenzo. Breslau 1891). Diese Kanzeln (wie auch schon die Paduaner Reliefs) sind m. E. sehr überschätzt worden. Greisenhaft wie der Meister ist zuletzt seine Kunst geworden. Donatello bewegt sich in Extremen, er gibt ein wirres, hastiges Durcheinander oft der hässlichsten Gestalten, welches als „dramatisch bewegt" gepriesen worden ist, ohne Lockerung, ohne plastische Gliederung, im Einzelnen ohne Motivirung. Ich stimme Baccio Bandinelli's Worten was die Kanzeln betrifft durchaus zu, wenn er sagt (Pittoriche 1822 p. 72 vom 7. Dec. 1547). Fece i pergami [e le porte] di bronzo in San Lorenzo tanto vecchio, che la vista non lo servi a giudicarle, nè a dar loro bella fine; e ancorachè siano buone invenzioni, Donato no fece mai la più brutta opera. Semrau hat, wie mir scheint nicht ohne Erfolg, den Versuch unternommen, Donatello's Antheil wie den seiner Gehilfen und Schüler zu bestimmen, freilich mit einer so weitschweifigen Redseligkeit, mit einer stellenweise so krausen Diktion und so wenig anschaulich und disponirt, dass der Leser ihm zu folgen die grösste Mühe hat. Er erblickt Donatello's Arbeit hauptsächlich in der Höllenfahrt, Auferstehung und Himmelfahrt, auch in der Beweinung; auf Bertoldo und einen Paduaner (Vellano nach S.) geht das Uebrige, auf den ersteren besonders die Bekrönung der linken Kanzel, wo die Inschrift steht, zurück. Doch möchten diese noch zu Lebzeiten Donatello's gearbeitet und nach des Meisters Tode nach seinen Entwürfen das Einzelne ausgeführt haben. Die Wendung non finitj gewährt keinen Anhalt für die Datirung Billi's, als ob derselbe vor 1515 geschrieben hätte, dem Jahre, wo die erste provisorische Aufstellung der Kanzeln stattfand. Denn für den, welcher nach 1515 schrieb, waren die Kanzeln wieder auseinandergenommen — non finitj. Die Worte beweisen nur, dass der Gewährsmann Billi's nichts von einer Aufstellung wusste, also zwischen 1466 und 1515 anzusetzen ist; und damit ist für die Chronologie herzlich wenig gewonnen. — Die Fassung des letzten Satzes (8) bei X erweckt Bedenken. Dass Donatello 4 Santi in der Kreuzung gemacht habe, wird wohl richtig sein, wiewohl schon zur Zeit von X nichts mehr davon erhalten gewesen zu sein scheint (X: gia gran tempo sono statj sulla cornice, was er ausstrich, um sono in tabernacoli darüberzusetzen). Dass aber X gerade von 4 Evangelisten berichtet, bringt mich zu der Vermuthung, dass X seine Quelle il testo primo mit Hilfe von Billi korrigirt habe, also jener die 4 Evangelisten der Sacristei meinte, X dagegen sie (nach Billi) auf die Kirche selbst bezog und demgemäss schrieb. — Pag. 77. 1. 2 = Billi p. 40. 1; 42. 2. (Alb. F. li ornamenti marmorei di suoi discipuli) V 1. 2. nach Billi und Alb. F. (wegen der Douitia, die Vas.

in einem Athem mit den anderen nennt wie Alb. F.). Dabei eigenes Wissen. Die Asketengestalt der Magdalena gehört in die Zeit nach Padua, ebenso wie der Täufer in Siena (1457). Das schöne Cosciagrab ist (wie V. 2. sagt) grösstentheils ein Werk Michelozzo's (1420 resp. 1425 bis 1428). Von Donatello rührt nur das Modell des Todten her. Pastor schreibt Donatello die Gestalten der 3 Tugenden zu; ich kann nicht einmal den Entwurf zu denselben Donatello concediren. Die Typen dieser in den unteren Theilen merkwürdig kurzen Gestalten (am meisten an der Fede) sind undonatellesk; ich begreife auch nicht, wie man damit das Sockelrelief vom hl. Georg vergleichen kann. Wir haben hier vielmehr in allen dreien Michelozzo's Arbeit vor uns, ebenso wie in der Madonna mit Kind (Lünette), den Putten des Sarcophages, dem Gusse des Papstes. Interessant ist die Uebertragung der Bronzetechnik auf den Marmor, wie die Gewandbehandlung (ähnlich der Fede in Siena) und die glatten nackten Parthien zeigen. Den von der Antike begeisterten Architekten erkennt man in dem Aufbau und der geschickten Einordnung zwischen den beiden antiken Säulen, den geschmackvollen Dekorator an der Draperie, dem Paradebett, dem Sockel etc. — S. 3 = Billi p. 38. 9. 10; S. 4 = primo testo? wohl eher ein selbständiger Zusatz mit Hilfe Landin'scher Wendungen (*vid. sup.* p. 75. 1; p. 120. 10). Unerwähnt liessen Billi-X den Marmordavid, den Donatello ursprünglich für den Dom gearbeitet hatte (bis 1416 *vid. sup.* p. 290), welchen aber die Signorie dann für sich reklamirte. Alb. F. nennt alle drei Werke; danach V 1. 2, der damit noch nähere Angaben verbindet. X von Alb. F. unabhängig. Billi schreibt „alpresente", also wusste er, dass die betreffenden Statuen vorher an anderem Orte standen (in der Casa Medici). Billi hat eben die verschiedenen Translokationen dieser Werke, sowohl diejenige vom 21. resp. 9. Dec. 1495, wie diejenige vom 8. Juni 1504 (Landucci p. 119. 121. 208) erlebt. Er sagt ferner loggia, palazo de nostri Signorj; er hat also vor der definitiven Einsetzung der Medici, wohl noch vor dem assedio di Firenze geschrieben. Hiermit ist also der terminus ad quem für die Abfassung des ganzen Werkes, besser seines letzten Theiles bestimmt. X: gia de Signorj et hoggi, aber kassirt, sodass del duca übrig blieb. Dies und die Anmerkung (dire meglio) könnten dafür zeugen, dass der Anonymus nicht lange nach der politischen Katastrophe gearbeitet hat; vielleicht wollte er aber auch nur über die Schicksale der berühmten Erzwerke (wie Vas.) Näheres erzählen. Die Zeit der Entstehung der Judith wie des David lässt sich nicht bestimmen. Milanesi (Bibliografia 1887) setzt den letzteren um 1457 an mit Rücksicht auf ein sienesisches Dokument, was keinen Bezug darauf zu haben braucht. Ich vermuthe

den David um 1440/42 mit Bode und Pastor entstanden. Meinem Gefühle nach ist diese Gestalt unter allen Arbeiten Donatello's die glücklichste und edelste Schöpfung seines Geistes, diejenige, welche bei aller Selbständigkeit der Auffassung und Ausführung doch die reinste Hingabe des Künstlers an die Antike verräth und darum auch besonders das Entzücken der Alterthumsenthusiasten der Zeit und der nachfolgenden Generationen erregt hat. Auf dieses Werk gehen die Urtheile Landin's, Billi's, X etc. zurück, die Donatello mit den antiken Meistern auf eine Stufe stellen. Ganz bewundernswerth ist daran wieder das Studium der Natur, z. B. was die Durchbildung des im Uebergangsstadium der Entwickelung befindlichen Körpers des Hirtenknaben anlangt, im Gegensatze zu der antiken Kunst, welche solche Alterstufen kaum zum Vorwurfe gewählt hat; ferner die malerische Beschattung des Gesichtes, die auf Verrocchio bereits vorausdeutet, die meisterhafte Technik, die feine sorgfältige Durchfeilung im Einzelnen, die geschmackvolle, nirgends aufdringliche Dekoration. Dieses Werk, das einen durchaus wohlthuenden harmonischen Eindruck macht, ist ein Unicum. Nicht nur in der Kunst des Quattrocento, noch mehr in derjenigen Donatello's ist keines seines gleichen zu finden, dass man an der Urheberschaft des Meisters zweifeln möchte, wäre sie nicht so gut beglaubigt. Um so merkwürdiger, dass der Künstler trotz des allgemeinen Beifalles diese Richtung sofort wieder aufgegeben hat. — Unglücklich in der Komposition bei aller Meisterschaft im Einzelnen wirkt dagegen die Judith. Man wird dieser Freigruppe erst gerecht, wenn man sich ihre ursprüngliche Bestimmung klar macht: Im Garten der casa Medici aufgestellt (Landucci p. 119.), wie ich mir denke in einer Nische, sodass die herabbaumelnden Beine des Holophernes weniger sichtbar wurden, und auf anderem Unterbau als dem jetzigen, den anno 1495 die Signorie bei der Confiskation dekretirte, diente sie als Brunnendekoration, wie die Wasserröhren an den Ecken des Kissens, die Maske an dem prächtigen unteren Relief bezeugen. Ich kann sowenig zugeben, dass Donatello bloss das Modell geliefert habe (Pastor), — dann hat er das auch beim David gethan — wie dass die Gruppe in die Zeit nach Padua falle. Da ist Donatello's Stilweise doch ganz anders gewesen. Freilich besteht kein Zusammenhang zwischen der Entstehung der Gruppe und der Rückkehr Cosimo's aus dem Exil; die Datirung 1434—36 erscheint auch mir etwas zu früh. Wohl aber gehört sie m. E. in die Zeit des Bronzedavids, nach der Vollendung der Domkanzeln (man vergleiche die Putten des Reliefs, die von den Paduanischen total verschieden sind), speziell etwa 1440—1444. Damit würde die Fülle des antikisirenden Beiwerkes sehr wohl stimmen, das doch weiter entwickelt ist als an den früheren Arbeiten der dreissiger

Jahre. Ich weise noch auf die schöne Patina hin, mit der die Gruppe bedeckt ist. — S. 5. = Billi p. 40. 2. 3. — V 1. 2. nach Billi. — (Alb. F. (*vac.*) erwähnt nur et la fonte è per mano del Rossell(in)o im Garten Medici (nicht in dem der Pazzi); was aus beiden Arbeiten (entstanden wohl 1434—1444) geworden ist, weiss ich nicht. Vielleicht auch nur eine willkürliche Taufe der Quelle Billi's (Quelle A?) — S. 6. = Billi p. 42. 6. — V 1. 2 = Billi. — hoggi dh. zur Zeit Billi's resp. schon seines Gewährsmannes. Durch diese Stelle kam Vas. vielleicht zu der Annahme, dass Ruberto Martelli den jungen Künstler in sein Haus genommen hatte wie Lorenzo il Magnifico den Michelagnolo. Die übrigen Werke Donatello's in der Casa Martelli *om.* Billi-X; Vas. erwähnt den David noch, nach eigener Kenntniss, die bei Billi-X nicht vorhanden war. Der Johannes Bapt. wie dessen Büste in der casa Martelli, ferner die im Nationalmuseum von Florenz, in Faenza und Venedig gehören in Donatello's letzte Jahre nach 1450. — S. 7. = Billi p. 40. 6. 7. — con piu teste et fiure könnte zwar auch zu der Annunziation passen, scheint doch aber von X infolge falscher Abtheilung des Textes in der Originalhs. Billi's von dem Folgenden (jetzt Anfang von S. 7) zu dem Vorangehenden hinzugezogen worden zu sein. Nach Alb. F. sowie nach Billi V 1. 2, der das Werk ausführlich beschreibt. Aus welchem Grunde Vas. diese Schöpfung Donatello's an den Anfang seiner Biographie setzt, ist kaum zu sagen; schwerlich wohl aus besonderer Erkenntniss der Stilweise des Künstlers. Vas. ist aber die neuere Kunstgeschichte gefolgt. Gemeinhin wird die Arbeit in's Jahr 1406 datirt. Das ist zu früh; ebenso Schmarsows Einordnung unter die Statuen für Orsanmichele 1414—1421. Das verfeinerte Formengefühl, die geistreiche Charakterisirung, die Anmuth der Bewegungen, die liebliche Schönheit der Köpfe, vor allem die antikisirende Ornamentik verbunden mit einer zarten Polychromie bestimmen mich (wie Semper), das Werk zwischen dem Cosciagrabe und dem Tabernakel in Rom (letzteres freilich meist eine Schularbeit und nur im Entwurfe von Don.), also c. 1430 anzusetzen. — S. 8. = kaum Billi (40. 8); wohl testo primo. Von der schönen Geschichte mit Brunelleschi, die Vas. erzählt, hier kein Wort (wohl aber in der Vita Brunelleschi's (p. 66). Sie hat sich auch kaum zugetragen, wenngleich ihre innere Wahrheit um so grösser ist, und nicht trefflicher der principielle Unterschied in der Kunst beider Meister charakterisirt werden kann. Wann der Crucifixus entstand, vermag ich nicht anzugeben. In die Jugendperiode ihn zu setzen, verhindern der ausgesprochene Naturalismus in der Körperbildung und die Technik. Man muss m. E. bei der Beurtheilung des Werkes Donatello's von dem Krucifixe Brunelleschi's gänzlich absehen. Diese Vergleichung

und die novellistische Ausschmückung fanden erst später statt. Donatello mag das Krucifix in den zwanziger Jahren, wenn nicht später gearbeitet haben. — S. 9 = Billi p. 40. 7; S. 10 = Billi p. 42. 7. (Alb. F. V 1. 2.) Die Gestalt der Dovizia ist nicht mehr vorhanden, also fehlt auch jeder Anhalt für ihre Beurtheilung wie Datirung. Milanesi (Bibliografia p. 12) setzt sie in's Jahr 1432? Nach dem Gegenstande möchte dem zuzustimmen sein. — S. 11. = Billi p. 42. 12. doch mit sachgemässer Umbildung. Billi redet in der ersten Person, come le ueddj; so auch wohl in der Originalhs. Billi's vom Strozzianus blind kopirt, von Petrei umgewandelt. Wenn von Fabriczy meint, hier sei das einzige Mal, wo der Autor des libro di Antonio Billi zu uns spräche, so irrt er (wie so oft in seiner flüchtigen Ausgabe). Kurz zuvor S. 8 erklärt Billi, non ho notitia von Donatello's Werken ausserhalb Florenz'. Aber ich kann nicht einmal zugeben, dass der Autor des Buches Billi selbst sich uns vorstelle hier wie dort. Denn dieser Mann scheint nur in geringem Maasse zu den Werken in ein persönliches Verhältniss getreten zu sein; die Analyse nicht nur Donatello's, sondern aller übrigen vite zeigt dies. Ich glaube vielmehr, dieser Autor hat einen Ausdruck seiner Quelle (also A?) hier verbotenus, wie das öfters in der Quellenliteratur zu verfolgen ist, wiederholt; sein Gewährsmann scheint direkt zu sprechen, und dass dessen Gesichtskreis doch noch ein ziemlich beschränkter sein musste, leuchtet ohne weiteres ein. X *om.* Billi p. 42. 8 aus erklärlichen Gründen. — Pag. 78. 1. = Billi *vac.* wohl testo primo. Es ist möglich, dass Vas. X' Quelle benutzt hat: nel caſtello di Prato il pergamo di marmo doue ſi moſtra la cintola; aber ausführlicher auf Grund von Autopsie und mit der willkürlichen Motivirung, dass die Spanier im sacco di Prato 1512 ein Bronzekapitäl mitgeschleppt hätten. Diese Leute hatten besseres zu nehmen. Das zweite Kapitäl ist nie ausgeführt worden. Nach den von Guaſti publicirten Urkunden begann die Arbeit im Jahre 1428. Michelozzo und Donatello hatten ein Modell eingereicht, das den Beifall der Opera erhielt und zu dem ersten Contrakte vom 14. Juli 1428 führte. Zunächst arbeiteten beide Genossen bis 1431/32 — was, ist nicht zu sagen; dann waren sie längere Zeit abwesend. Am 1. April 1433 liessen die Operai beide (der chompagno ist Michelozzo *vid.* Guaſti p. 27) aus Rom abberufen. Nach ihrer Rückkehr nach Florenz (sofort nach der Citation) und noch besser nach derjenigen Michelozzo's, welcher mit Cosimo in die Verbannung (Herbst 33) gezogen war, wurde das Werk bis 1438, aber nach dem Modell von 1428 ausgeführt. Der Hauptantheil gebührt Michelozzo, von dem der meisterhafte Aufbau, der schöne kassettirte Schalldeckel, die herrlichen Ornamente im Renaissancegeschmacke, vor allem das wunder-

volle Bronzekapitäl stammen; von Donatello rühren die Anlage, die Modelle, z. Th. auch noch die Ausführung der Reliefs her, die in Florenz stattfand; in den meisten sehe ich die Hand von Gehilfen, z. B. des Pagno di Lapo, daher die dicken wassersüchtigen Gliedmaassen, die hässlichen Gewänder und Gesichtszüge auf einigen Feldern. — S. 2 bis 7 = Billi p. 42. 4. 5; p. 40. 11. 12; p. 42. 1. Wie wenig Billi-X wussten, erweist diese Stelle. Kein Wort von dem Relief am Taufbrunnen, das Jacopo della Quercia begonnen (allgemeine Anlage, besonders die höchst charakteristischen Gestalten des Mittel- und Hintergrundes) und Donatello mit sehr weitgehender Unterstützung Michelozzo's beendet hatte (von Michelozzo der Vordergrund Salome und ihre Begleitung, der Diener mit dem Haupte des Täufers und die schönen Putten; ähnlich analysirt von Pastor); kein Wort von der Fede und Speranza und den Putten Donatello's auf dem Brunnen, von der Grabplatte Giovanni's Pecci im Dome von Siena; dafür eine breite novellistische Erzählung, der der Stempel der Unwahrscheinlichkeit anhaftet. Der Johannes Baptista ist 1457 vollendet. V 1. nach Billi, noch mehr die Vorlage ausmalend. V 2. etwas verkürzt. Merkwürdig, dass Vas., der Siena doch gekannt, den Taufbrunnen speziell erwähnt hat (z. B. vita di J. Quercia, Ghiberti's), von der Betheiligung Donatello's (Michelozzo's) an diesem Werke schweigt. Hier ein schlagender Beweis, dass Vas. den X nicht gekannt resp. benutzt hat. Jener Goldschmied, der Donatello zu allem Bösen angestiftet haben soll, hiess nach Billi Bernardetto; so Strozz., Petrei, Vas. — X wohl aus Versehen Benedetto. Milanesi (II. 415) spielt mit Altri auf X an. — S. 8. 9. = Billi p. 38. 11. 12. X kürzt den wunderlichen Titel ab. V 1. am Ende der Vita erwähnt kurz den Kopf des Pferdes, hält ihn aber für antik: Attribuifcongli a l c u n i dh. Billi. V 2. hatte sich inzwischen die Sache überlegt und schreibt nach Billi die Bronce Donatello wieder zu mit der Wendung, che molti la credono antica, molti dh. Vas. selbst a. 1550. Beidemale ein für Vas. charakteristisches Verfahren. Der Kopf, heute im Museum von Neapel, ist in derselben Zeit mit dem David, dh. etwa 1442, entstanden und gehört stilistisch mit dem Gattamelatadenkmal, das Donatello 1444 begann, zusammen. Somit erhalten wir eine Gruppe von Werken, in denen sich Donatello auf der Höhe der Kunst erweist, und gegen die das was folgte, besonders die Reliefs im Santo schon den Verfall bedeuten. Von dem Reiterbildnisse des Königs Alphons ist weiter nichts als der Kopf des Rosses erhalten. — S. 10. 11. = Billi p. 42. 9—12. Das doppelte giudicaj . . . essere fattj da luj könnte auch auf den Schreiber des Strozzianus zurückgehen. (Petrei nur einmal; freilich X doppelt p. 77. 11; 78. 11.) Vas. weit ausführlicher auf Grund ge-

nauerer Kenntniss (besonders V 2.). Vellano *om.* V 1. in der vita Donatello's, widmet ihm aber eine besondere Biographie. Die Arbeiten im Santo (1444—1449) sind wie die Kanzeln in St. Lorenzo überschätzt worden. *vid.* die feinen Bemerkungen, die Pastor über Donatello's Wirken in Padua und die Einwirkung der dortigen Künstler auf ihn, der Donatello nicht standhielt, gemacht hat. In der That, Donatello gab seine klassicirende Richtung, die im David, in der Judith, im Bronceputto des Bargello etc. theilweise einen so reinen und erfrischenden Ausdruck gefunden hatte, auf, zu Gunsten eines Naturalismus, der vor der Darstellung des Hässlichen und übertrieben Leidenschaftlichen nicht zurückschreckte (wie in der zweiten Periode). Hervorzuheben ist, dass der Künstler meist nur Modelle und Entwürfe geliefert hat, und dass einer grossen Anzahl meist paduanischer Gehilfen, die vom Eigenen reichlich hinzuthaten, die Ausführung oblag. Dass hier das Höchste an dramatischer Kraft geleistet sei, wird man kaum zugeben können. — Pag. 79. 1. = testo primo? (Billi. V 1. 2. *vac.*) ist ein nachträglicher Randzusatz von X, wohl auf Grund einer unbekannten Quelle. — S. 2. scheint mir durch Versehen von X in die Vita Donatello's gerathen zu sein. Vielleicht zu Brunelleschi gehörig? Der Sinn des Satzes ist unklar.

Wie man sieht, hat X seiner Quellenbeschaffenheit zufolge eine Fülle von Werken Donatello's nicht gekannt resp. erwähnt. V 1. und noch mehr V 2. bietet dagegen einen grösseren Reichthum, wenngleich auch er vielfach zu wünschen übrig lässt. Vas. stand neben Billi, Alb. F. gerade für Donatello eine Reihe von Quellen zu Gebote, über die wir nur Vermuthungen hegen können. Vieles erfuhr er von den Medici, zu deren Familie gleichsam Donatello gehörte; eine Menge Anecdoten, an denen, wie ich hervorhob, gerade diese Vita besonders reich ist, erhielt er in Florenz wohl von Künstlern und Litteraten seines Umganges (z. B. Baccio Bandinelli *vid.* Milanesi II. p. 411. Note 1.). Donatello war eine besonders populäre Persönlichkeit und ihr wie fast jedem Werke seiner Hand haftete die Sage an. Dazu gehört die Beichtgeschichte, die Vas. selbst für unmöglich hielt, gleichwohl nach der Erzählung von alcuni (wohl Zeitgenossen à la Don Miniato Pitti oder Don Vincenzo Borghini) brachte. Dann aber hatte Vas. sich auch um die Werke Donatello's wohl in besonderer Weise gekümmert; und so möchte sich gerade hier das Plus erklären. Man darf auch nicht vergessen, dass je weiter in das Quattrocento hinein, um so mehr Leute existirten, die Vasari als Augenzeugen gelten konnten.

Luca della Robbia. Pag. 79. 1 fiorentino 2 OPero 3. 5 et 3 Infirenze 3. 15. santa 3 maria 4 fiore — Delorgano 6 sinteruenghono,

Benche 9 Bronzo 10 invetriata fece la resurretione *(del.)* artifitio 11 nro 15 primo *sup.* 16 pazi 17 san miniato 18 Cardinale — portagallo 19 doue e sotterrato *inf.* — matteria 20 firenze — luoghi, 23 napolj — Infante 21 Re alfonso, — 9. 10. , et — Endpunkte (excl. S. 5. 10) *vac.* — 1 *(2×)*. 6. 12. 18. 19 , *vac.*

Diese kurze Vita (in V 1. nur wenig länger) ist zum grössten Theile Billi entnommen: S. 1—6. 9. 10 = Billi p. 45. 5—9; p. 46. 1. 2. — zu einem kleineren Theile (S. 7. 8) einer unbekannten Quelle, die auch Vas. benutzt hat; ob letztere mit einer der bisher nachgewiesenen identisch sei (z. B. mit Quelle B. oder mit dem testo primo?), ist nicht zu sagten. LD. *om.* Luca, nicht weil er ihn nicht gekannt hätte, sondern weil er nur von bereits gestorbenen Künstlern handeln wollte. — Billi p. 46. S. 3, wo von Andrea della Robbia die Rede ist, *om* X, wohl aus Flüchtigkeit. Alb. F; PG. (letzterer ohne Werke zu nennen) erwähnen diesen Meister. Zwischen Alb. F. und X besteht kein Zusammenhang. Vas. meist nach Billi und der unbekannten Quelle, doch suchte er die betreffenden Werke auf und fügte andere, besonders Terrakottaarbeiten, die ihm in Toskana bekannt waren, hinzu, ohne Rücksicht ob dieselben auf Luca della Robbia oder dessen Werkstatt zurückgingen. Eine Scheidung der einzelnen Werke Luca's und Andrea's nach stilistischen Gesichtspunkten hat Vas. nicht versucht. Vas. kannte Andrea wie dessen Söhne persönlich und hätte sehr gut mit genaueren Angaben, besonders auch über Luca's Bildhauerarbeiten dienen können. V 2. ist ausführlicher was die persönlichen Verhältnisse und die glasirten Terrakotten der Robbia's betrifft. Die Werkstatt bestand noch lange im Cinquecento; in ihr zuletzt ein fabrikmässiger Betrieb oft nach fremden Modellen.

Luca della Robbia hängt mehr mit Ghiberti denn mit Donatello zusammen. Wie jener bevorzugte dieser Künstler das Hochrelief und die Freifigur, doch ohne das Pathos, die Monumentalität, die schwungvolle Begeisterung, den Reichthum an Phantasie, die Ghiberti eigen waren. Mit Ghiberti, in dessen Atelier er wohl gewesen sein wird (X *om.* hier; *vid.* p. 65. S. 8; p. 73. 7.), waren Luca die meisterhafte Technik, besonders im Erzguss, die ungemeine Sorgfalt in der Ausführung, das verfeinerte Formengefühl gemeinsam. Seine Arbeiten zeichnen sich durch eine seltene Innigkeit der Auffassung aus, durch eine stille Schönheit und Einfachheit, eine liebenswürdige Anmuth und Anspruchslosigkeit, eine geschmackvolle Dekoration, verbunden mit einem gesunden, nie vorlauten Naturalismus. In den bemalten und glasirten Terrakotten herrscht, ihrer Bestimmung innerhalb eines architektonischen Rahmens zufolge, das malerisch-dekorative Element vor. Luca's Erzeugnisse dieser Art sind, was das Figürliche anlangt, zweifarbig: Weiss auf

blauem Grunde. Nur eine Ausnahme besteht: Die farbigen Reliefs der Apostel und Evangelisten in der Pazzikappelle, soweit wir wissen, eine der frühesten Arbeiten Luca's in dieser Technik. Es sieht so aus, als hätte es sich dabei um einen Versuch gehandelt, den Luca aus irgend einem Grunde als unzweckmässig aufgegeben. Erst unter Andrea im Cinquecento wurde der Farbigkeit grösseres Recht eingeräumt, und Specimina von greller Buntheit und oft geschmackloser Manierirtheit begegnen in weiterer Folge.

Ueber Luca's Domarbeiten habe ich in der Anmerkung[1]) einige

---

[1]) Pergamo. Zahlung von 6 fior. 9. April 1432 (CC. p. 30a.); 29. April ein Gehilfe gestattet ad laborandum cornices perghami (Delib. 1425—1436 p. 158 b.); 21. Juli: quod capudmagister opere fieri faciat locum inceptum . . in quo stare debeat ad laborandum laborerium perghami . . Lucas Marci Simonis della Robbia (Del. c. p. 165 a); 22. Okt. Zahlung von 12 fior. (CC. p. 42 b.); 29. Nov.: quod dare teneatúr Luce . . . medietatem cuiusdam lapidis recise pro faciendo tabulas perghami (Del. c. p. 191 a.); 9. Dec. 1432 mit Namen aufgeführte Operai als provisores opere bestellt ad faciendum fieri sepulturam Sancti Zenobii locatam Laurentio Bartaluccii et altare prefati santi locatum Filippo ser Brunelleschi et vnum par orghanorum locatum Matteo da Prato et pergamum orghanorum locatum Luce Marci della Robbia (Del. cit. p. 192 a); 23. Jan. 1432/33 Zahlung von 15 fior. (CC. p. 47 a.); 31. März 1433 Zahlung von 27 fior. (CC. p. 51 a.); 19. Mai: quod conductores marmoris albi opere teneantur et debeant ad instantiam Luce Simonis della Robbia . . . conducere pro perghamo opere illam quantitatem marmoris qua dictus Lucas indigeret cet. (Del. cit. p. 198 a.); 12. Nov. Zahlung von 15 fior., 23. Dec. a Nanni di Miniato, detto Fora, scharpellatore, lire 40 piccole . . . per sua faticha in auere fatto braccia X di chornice del perghamo, che fa al presente Lucha di Simone della Robia; dicta die Zahlung von 10 fior. an Luca (CC. p. 68 b. 66 a.); 30. Dec. 1433. Anweisung von 2 petios marmoris an Luca (Del. cit. p. 208 b.); 15. Jan. 1433/34 Zahlung von 10 fior.; 13. Feb. Zahlung von 5 fior.; 18. März: 10 fior.; 2. Juni 1434: 25 fior. (CC. p. 67 b. 69 b. 75 a.); 26. Aug. 1434: Operarii . . extimauerunt . . . quatuor petia . . storiarum cuiusdam perghami locati Luce Simonis Marci della Robbia videlicet duo maiora et duo minora videlicet quodlibet petium maius florenis sexaginta et quodlibet petium minus florenis triginta quinque etc. (Del. cit. p. 220 a.); 17. Dec. 1434 Zahlung von 30 fior.; 1. April 1435: 10 fior.; 26. April: 50 fior. (CC. p. 84 b. 93 a. 95 b.); 22. April 1435: considerantes quasdam storias marmoris factas . . . per Lucam Simonis Marci della Robbia pro vno perghamo . . . et aduertentes ad quoddam pretium alias factum . . quibusdam storiis dicti perghami, que nondum fuerunt extimate, et in quibus maiorem laborem et longius tempus misit, et quod in magisterio dicte storie, quas facit ad presens, sunt pulcriores ac meliores, idcirco . . deliberauerunt . . soluere pro qualibet storia facta et nondum extimata . . . florenos auri septuaginta et pro qualibet storia minori illud minus quod tangeret pro rata cuiuslibet storie etc. (Del. c. p. 230 b.); 29. April: Zahlungsanweisung an den Marmorlieferant Nanni di Piero di Tuccio de marmore quod facit pro perghamo Luce etc. (Del. c. p. 232 b.); 30. Juni Zahlung von 20 fior.; 26. Aug.: 40 fior.; 7. Dec.: 40 fior. (CC. p. 101 b. 103 a. 110 a.); 14. Dec. 1435: Befehl für Luca eine Werkstatt einzurichten (actari) (Del. c. p. 245 b.); 24. April 1436: fior. 20; 20. Juni: fior. 30; 10. Okt. 1436: fior. 40 (CC. p. 124 a. 128 a. 137 b.); 7. März 1436/37: Da das Haus, in dem die Werkstatt Luca's sich befindet,

urkundliche Belege zusammengestellt. Die Reliefs der Sängertribüne entstanden innerhalb der Jahre 1432—1438 (Sans. II. 170: 1431—1440 ist falsch). Eine besondere Commission überwachte die Ausführung. Der Darstellung zu Grunde gelegt war der Lobhymnus Psalm 150. Die einzelnen Verse desselben waren auf dem Friesstreifen zu lesen. Heute ist das bis 1688 im Dome aufgestellte, dann abgebrochene Werk in der Opera zu Florenz wieder rekonstruirt (*vid.* Catalogo del Museo di Santa Maria del Fiore 1891 p. 13. 15.). — Die Campanilereliefs *om.* X Alb. F.;

---

abgerissen wird, soll ihm ein anderer Ort angewiesen werden (Del. 1436—1442 p. 13 b.); 9. April 1437: fior. 50; 30. Okt.: fior. 40; 19. Dec. 1437: fior. 150 (DD. p. 8 b. 23 a. 26 b.); 30. April 1438: fior. 50; 26. Mai: fior. 40; 28. Aug. 1438: A Luca di Simone di Marcho della Robbia intalgliatore fior. 42 soldi 8 a oro iquali denari gli si danno pe'resto d'intagliatura et maestero del perghamo del marmo, ch'è posto e murato nella chiesa maggiore sopra l'uscio della sagrestia diuerso i Serui (DD. p. 32 a. 34 b. 39 b.; Bastard. di ser Niccolaio p. 11 a.). Danach sind die Kanzelreliefs beendet. Innerhalb derselben sind stilistische Unterschiede wahrzunehmen. 2 kleinere und 2 grössere Felder waren am 30. August 1434 beendigt. Es sind das die aus einem Buche und die von einem Schriftblatte singenden 7 resp. 5 Knaben = 2 kleinere Reliefs; schwieriger möchten die dazu gehörigen grösseren beiden storie zu finden sein. Meiner Meinung sind die auf der Guitarre und auf der Cither spielenden und theilweise singenden Mädchen gemeint, die durch ihre langgezogenen Gewänder und die z. Th. noch gothischen Elemente in Haltung und Faltenwurf auffallen; und zwar möchten diese zu allererst, danach die storie minori der Knaben entstanden sein. Daran schliessen sich das Feld mit den Pankenschlägern und jenes mit den Posaunenbläsern (Psalm 150. V. 3. 4); in letzterem, besonders in den tanzenden und aus der Reigen-Verschlingung sich lösenden Kindern sehe ich Anklänge an Donatello's correspondirenden Reliefs, besonders was Ausdruck, lebhafte Bewegung und vor allem Gewandung anlangt. Allen 6 ist eine antikisirende Blattkornische am unteren Ende gemeinsam (*vid. sup.* Dok. vom 23. Dec. 1433). Danach die köstlichen Beckenschläger (ebenfalls donatello'sche Anklänge); dann der Reigentanz, die Tamburinspieler, das Feld mit den Orgelspielern; die letzten drei in voller Rundung des Hochreliefs und in gehaltener Bewegung. Diese 4 Schlussreliefs sind ohne untere Kornische, doch mit scharfer Einrahmung an den anderen drei Seiten. Das im Kataloge des neuen Museums der Opera in Florenz p. 13 mitgetheilte Dokument vom 20. März 1438 (st. c.) über die verschiedenen Stücke des Quadro der Sängertribüne habe ich nicht eingesehen.

Campanilereliefs: 2. Dec. 1438: A Luca . . . fior. 30 d'oro per parte di paghamento di certti (*sic.*) chonpassi . . che s'anno a metere nel champanile; 10. März 1438/39: . . fior. 60 d'oro sono per resto di fiorini 100 . . per resto di paghamento di cinque storie di marmo per lui fatte e intagliate . . lequali s'anno a metere nel chanpanile della parte di verso la chiesa per pregio di fior. 20 d'oro l'una (DD. p 44 a. 51 a. Bast. di ser Niccolo p. 27 a.).

Altäre: 20. April 1439 Luca della Robbia erhält 2 Altäre für 2 Kappellen im Dome übertragen· in cappella sub tituli Sancti Pieri apostoli vnum altare marmoris longitudinis et largitudinis secundum modellum lignei etc. . . cum tribus compassis in facie anteriori, vno in qualibet testa, in quibus sunt storie Sancti Petri predicti,

V 1. 2, der die Bücher der Opera kannte, aber nicht. — Ueber die Thür der sagrestia nuova *vid. sup.* p. 299 seq. Die Dekoration der Pazzikappelle geschah wohl im Einverständnisse mit Brunelleschi, dem Erbauer. In der Formgebung, besonders der ganz grossartigen Evangelistengestalten sehe ich freilich Ghiberti's Einfluss, glaube auch, dass Erfindung und Entwurf derselben wie der übrigen Apostel Luca angehören. Im Einverständnisse mit Michelozzo entstand dann die Kassettendecke des Tabernakels in St. Miniato. Alesso Baldovinetti's Typen erkenne ich in den Tugenden der Cappella di S. Jacopo daselbst (X. S. 8.). Mit dem Grabmal des Infanten in Neapel hatte Luca nichts zu thun (*vid.* von Fabriczy l. c.).

Pag. 81. S. 1 = hs. p. 67b. 1. 14. fiorentino *sup.* 2 desegno, — lauoro di scharpello *(del.)* di niello *sup.* 4 dargento 4. 24 san 4 giouannj 5 firenze qua *(del.)* piu quadro 8 chiesa, — bartoluccio, 9. 11. 26 vna 11 diuersj j in e verwandelt. 12 mirabilj, 13 fece — Di Bronzo — Sepolcro — Papa sisto. S. 7 = hs. p. 68a. 15 Masaccio fu 17., solo 20 carmino — firenze 21 branchaccj, 21. 22. 29 e 22 vno che S. 11. Dipinse *(del.)* E di sua mano *sup.* 24 serragli — vn S. 12 *del.* X, aber nicht die dabei stehende Randnotiz (Anmerkung 1); ich stellte den Satz in den Text wieder ein. 25 che 26 Dipinse 27 santa maria nouella — trinita, 28 lamorte dret *(del.)* ameza 29 danto — Endpunkte (excl. S. 2. 6) *vac.* — 12. 16. 18 (2 ×). 21., et — 1. 6. 9. 14 (2 ×). 24. 25. 26., *vac.*

Pag. 82. 1., era 2. 3 filippo 4 dimostro essergli — sui 5 vsaua —, noj 5. 22. 25 vna S. 5 = hs. p. 68b. 6. 15 fiorentino 6 Dipinse 7 carmino 8 Branchaccj, 9 serragli — vn 9. 11. 24 san 10 stette con *(con del.)* con *sup.* 11 Bronzo 12 desse 14 luogho. Darauf folgt in der hs. theilweise auf dem Rande: mettere qui lippo. Ueber Lippo, der also vorweg genommen werden soll, handelt X p. 77a hinter Lorenzo pittore *(vid. inf.* p. 95. S. 8—11.) und dabei steht die correspondirende Randnotiz: metterlo doppo masaccio et masolino (jetzt p. 82). Also eine der gewöhnlichen Umstellungen bei X, ohne dass dem geschichtlichen Zusammenhange

---

prout dabuntur ei etc. Secundum altare videlicet in cappella titulata in Sanctum Paulum . . . secundum modellum . . . quod factum fuit per Donatum, quod habet videlicet super quatuor colonis et in parte intus cum forma ouale et cum storija seu figuris circum circha Sancti Pauli *(sic)* predicti, etc. (l. c. p. 37b.); 23. Nov. 1439: 20 fior. (DD. p. 69a.); 5. Sept. 1441: A Lucha . . . per insino a di 12 d'Aprile 1439 fu alloghato a fare 2 altari di marmo nella tribuna di Santo Zanobi secondo cierto disegnio a conto in presta fior. 20 d'oro (EE. p. 73b.). (Der Abdruck bei Rumohr II. p. 363 seq. ist voller Lesefehler.) Zwei Reliefs mit der Befreiung und Kreuzigung Petri (mehr nicht fertig geworden) befinden sich im Bargello. Weitere Dok. über Luca della Robbia habe ich noch nicht kopirt.

damit irgend wie Rechnung getragen wäre. 17 Dipinse nella chiesa di sto Ant̥º in firenze — nella chiesa d *del.*; über i (von di) die n-Abbreviatur — dalla porta a faenza *sup.*; die Correktur alla möchte wohl nöthig sein. Hinter rouinata ein Fehlzeichen von allo spedale bis et la visione quando e (d. h. e = etc.) links am Rande; demgemäss quando doppelt 18 vicino ist wohl nöthig. Der Text der Vorlage von X ist hier verderbt, daher die unklare Fassung. 19 santo ant̥º — sto. 22 Musaicho 23 e — vdienza 24 E 26 franc̥º — Endpunkte (excl. S. 4. 7. 10) *vac.* — 3. , et — 4. 18 (2 ×). 19. 21. 22. , *vac.*

Antonio del Pollaiuolo. Ueber die Anordnung der nunmehr folgenden Künstler war X sich nicht klar. Seine Hauptquellen (Billi, Ghiberti) stimmten bei den Trecentisten ziemlich überein, bei'm Quattrocento aber nicht. In richtiger Erkenntniss des Zusammenhanges begann X mit den 4 grossen Meistern zu Beginn des 15. Jhdts. Deplacirt war aber an dieser Stelle Ant. Pollajuolo, getrennt von Piero (dies, weil Billi die Brüder gesondert aufführte, den einen unter den Malern, den anderen unter den Bildhauern); zudem blieb aus Ghib. noch eine Reihe trecentistischer Künstler Toskana's ausserhalb von Florenz nachzuholen, auch wollte X chronologisch vorgehen, weshalb er die beiden Listen Billi's nebst ihren Zusätzen zu einer verband. Ferner ist zu bemerken, dass X eine Menge Namen von Künstlern kannte, (ohne von deren Werken zu wissen), die im Billi nicht begegneten, und welche X ebenfalls willkürlich einfügte, immer mit einem für spätere Eintragungen bestimmten freien Raume. Alles dies hat die Unordnung und das bunte Aussehen dieses hinteren Theiles des Manuscriptes von X, die Umstellungen und Verweise bewirkt. Wenn man freilich bedenkt, dass auch die moderne Kunstwissenschaft noch keineswegs zu einer mustergültigen, die historische Entwickelung der Kunst an sich charakterisirenden Anordnung der verschiedenen Künstler und Schulen gelangt ist, wird man X' Versuch einer Aufstellung weniger hart beurtheilen. Hauptquelle für die Künstler des Quattrocento's war jetzt Billi, der leider für diesen Abschnitt zum grössten Theile in der flüchtigen, fehlerhaften und vielfach abgekürzten Kopie Petrei's vorliegt. Daneben verfügte X über andere Notizen, von denen ein Theil dem testo primo angehörte *(vid. inf.* p. 92 Note). Ob sie alle auf diese Quelle zurückgehen, ob noch auf andere daneben, lässt sich mit Sicherheit nicht feststellen. Nur die Ansicht glaube ich festhalten zu müssen, dass X meist nach schriftlichen Vorlagen gearbeitet hat. Der Charakter seiner Mittheilungen, seine ganze Arbeitsweise bestimmen mich zu dieser Annahme. Dass X im Einzelnen mündliche Ueberlieferung (wie auch Vas.) besonders von Zeitgenossen des Cinquecento's erhalten hat, bestreite

ich ebensowenig, wie dass unser Autor, zumal gegen Ende des 15. und im 16. Jhdt., aus der eigenen Erinnerung geschöpft hat. Aber diese mündlichen fremden Zuthaten sind im Quattrocento verhältnissmässig gering und nur stellenweise zu verfolgen: Z. B. Bar. (Ber.) Cav. (p. 66 Note 1) war Gewährsmann von X; für Sandro Botticelli vermuthe ich Landin (daher die auffällige Copia des Stoffes in jener Vita), ebenso für Jac. da Cas.; auch Vas. selbst, Jacopo da Pontormo (p. 109. Note), Baccio Bandinelli trugen auf mündliche Weise zum Texte bei. Hier bei Ant. Pollajuolo, den X in seiner Jugend noch persönlich gekannt haben mag, lag wohl etwas Schriftliches vor, vielleicht il testo primo; denn was X bringt, ist zu wenig individuell und speziell, um die Möglichkeit der Benutzung einer mündlichen Quelle zuzulassen. Ich komme immer wieder auf diese Quellenfrage zu sprechen und scheue selbst Wiederholungen nicht, einmal weil sich so häufig Gelegenheit dazu bietet, und dann wegen der Unsicherheit der ganzen Materie, die so wenig positive Anhaltspunkte gewährt, so dass man zu allerlei Schlüssen ex silentio und zu subjectiven Erklärungsversuchen gezwungen wird. Ich halte mich in solchem Falle verpflichtet, die Sachlage darzulegen, vielleicht dass da, wo die eigene Kraft nicht ausreicht, Andere zu besserer Erkenntniss des Zusammenhanges gelangen, die für die Beurtheilung unserer Quellenliteratur ja unumgänglich nothwendig ist. So drängt sich auch beständig die Frage auf, ob Vas. an der Abfassung des Textes von X oder an der Sammlung des Stoffes nicht doch auf irgend eine Weise betheiligt gewesen sein kann, denn das umgekehrte Verhältniss trifft nach meinen Ausführungen nicht zu. Aber immer wieder muss ich nach erneuter Prüfung diese Frage verneinen. Nur mündlich kann den Vas., der X als kunstgeschichtliche Autorität bekannt gewesen sein wird, der letztere gefragt oder erst später zu fragen sich vorgenommen haben.

S. 1 = Billi p. 48. 7. 8. ingiegnio bei Petrei ist flüchtig, disegno (nach X) hatte der Originaltext; auch Vas. hebt il disegno des Künstlers mehrfach hervor (ebenso Benvenuto Cellini). — S. 2 = Billi S. 10. X hat eine andere Anordnung: erst die Florentiner, dann die ferneren Arbeiten. Dass X den Alb. F. nicht gekannt hat, geht auch aus dieser Stelle prägnant hervor; denn Alb. F. sagt: In decto tempio è uno altare tucto d'argento fine deaurato con sancto Johanni in mezo di tucto rilieuo per mano di Antonio Pullaro (dh. nur der Täufer soll von ihm sein, wie auch Vas. schrieb; die bei CCd. II p. 435 und im Sonderabdruck von 1863 p. 9 gleiche Interpunktion gibt einer falschen Auffassung Raum); et hystorie di mezo rilieuo di altri maestri; darauf die croce und candelabri und Einfassungen von Reliquien, ebenfalls nicht von Pollajuolo. V 1. 2 verband mit Billi (von ihm alcune istorie) Alb. F., kopirte ihn aber

flüchtig und liess alles was ihm die Guida nannte, von A. Poll. gearbeitet sein. — S. 3 = Billi S. 11. (*om.* Alb. F.) oder unbekannte Quelle? V 1. 2 selbständig nach eigener, guter Ueberlieferung. — S. 4. R. 7. 8. = Billi S. 11. Im Originaltext stand parte verschrieben für porte oder porte so undeutlich, dass insgemein parte gelesen wurde. Daraus machte dann Petrei Parte Guelfa. Die Wiederholung des Fehlers in X beweist die Benutzung Billi's. Der Rest des Satzes nach der neuen Quelle, die auch V 1. 2 benutzt haben muss. Ob die quaglia in der That von Antonio del Pollajuolo ist, der ein Goldschmied war und längere Zeit im Atelier Ghiberti's gearbeitet hatte, steht dahin. — S. 5 = neue Quelle: auch V 1. 2 et di quegli tutti (von nudi ist die Rede) cinti d'una catena intagliò in rame vna battaglia. Vas. spielt also auf denselben bekannten Stich an, doch so unbestimmt und mit Worten, die eine Bekanntschaft von X ausschliessen. — S. 6 = Billi S. 9. Wie man sieht, ist diese Vita höchst dürftig (Vas. weiss weit mehr); von Malereien dieses Künstlers, scheinen X — Billi keine Ahnung gehabt zu haben. — LD. *om.* diesen Künstler aus demselben Grunde wie Luca della Robbia.

Masaccio. S. 7 = LD. p. 119. 15. Auch Billi p. 16. 5. 6; p. 17. 3. 4 verbotenus fast nach LD. (Petrei gekürzt). X ordnet Billi wieder und verbindet damit eine neue Quelle (LD.??). S. 9. 10 = Billi p. 16. 8 oder neue Quelle?, denn Billi sagt una parte di essa, X aber una gran parte und kommt damit der Wahrheit schon näher. — S. 11. 12 = Billi l. c. 7. Eine sichere gleichzeitige Notiz über die Fresken der Brancaccikappelle fehlt. Wir sind nur auf die Stilkritik und auf die Angaben späterer Berichterstatter angewiesen, und das ist um so bedauerlicher mit Rücksicht auf die Stellung, welche Masaccio in der Entwickelungsgeschichte der italiänischen Kunst zukommt. Masaccio war am 21. Dec. 1421 geboren nach der Aussage seines Bruders (VF. IV. p. 206.). Damit stimmt die Angabe der Denunzia dei beni in Ausführung des im Mai 1427 eingeführten Katasters, nach welcher Masaccio 25 Jahre zählte. Bereits anno 1430 war er verschollen. Die Nachricht, dass er 26 oder 27jährig starb (letztere von Ant. Manetti), wird richtig sein; Sage dagegen ist, dass er durch Gift um's Leben gekommen sei. Am 27. Januar 1422 (st. c.) begegnet seine Matrikel (*vid.* Loggia p. 364; alle anderen Angaben sind falsch, also CCd. II. p. 96: „1421; andere lasen 1423" und CC. i. II. p. 269: 1424); ein Jahr später 1424 diejenige der Lucasgilde. Vor 1422 kann er nicht öffentlich als selbständiger Maler aufgetreten sein, denn mit der grössten Eifersucht wachten die Zünfte von Florenz — (ihre Statuten und Rechtsfälle beweisen das zur Genüge) — darüber, dass nur zünftige Meister ihr Metier ausübten, und jede freie Concurrenz im

Keime erstickt wurde. Bis 1422 kann Masaccio nur als Gehilfe in irgend einer Bottega gearbeitet haben, und das ist mit Rücksicht auf das Lebensalter des Künstlers durchaus wahrscheinlich. Aber in welcher Bottega und bei wem hat er gelernt? Man gibt als Lehrer Masaccio's gewöhnlich Masolino an auf Grund Vas.' sowohl wie auf Grund vermeintlicher Analogien zwischen den Werken beider Künstler. Die Aehnlichkeit zwischen Masolino und Masaccio ist nicht grösser oder geringer wie die etwa zwischen Masaccio und dem a. 1387 geborenen Fra Angelico. Masolino, eigentlich Tommaso di Cristofano di Fino (er war wohl von Statur klein), war 1383 in Florenz geboren, mag bei Starnina gelernt (nicht bei Ghiberti), auch Verschiedenes gemalt haben, aber jedenfalls zunächst nichts in Florenz; denn erst am 18. Jan. 1423 (st. c.) (Loggia p. 365) wurde er in der Zunft ordnungsgemäss immatrikulirt, konnte also seitdem erst in dieser Stadt seine Kunst ausüben, eine Bottega halten, Gehilfen ausbilden etc., Befugnisse, von denen er nicht lange Gebrauch gemacht zu haben scheint, da er bereits 1425 in Ungarn, 1428 in Castiglione d'Olona weilte. Demgemäss kann Masaccio nicht bei Masolino gelernt haben; vielleicht bei Fra Angelico, doch will ich dies nicht als sicher behaupten. Masaccio's erste Arbeiten scheinen nach St. Carmine von Florenz zu gehören, einer Kirche, die am 19. April 1422 eingeweiht wurde (das Datum passt zu dem der Immatrikulation Masaccio's). Hätte er vorher in St. Clemente zu Rom gemalt, so wäre er noch nicht 20 Jahre alt gewesen, was ja an sich nicht unmöglich, mir aber unwahrscheinlich ist. St. Carmine war seit 1568 Gegenstand liebevoller Fürsorge seitens eifriger Restauratoren. 1771 brannte die Kirche dann bis auf die Brancaccikappelle ab; so ist also die Möglichkeit genommen, Masaccio's Anfänge wie auch Masolino's angebliche Thätigkeit daselbst zu verfolgen. Nach der Behauptung derer, die die Kirche noch intakt gesehen haben, soll Masolino in der Brancaccikappelle gemalt haben. Die Fresken derselben theilen sich deutlich in zwei Parthien: Die einen verrathen die Hand eines Anfängers, die anderen diejenige eines geübten genialen Meisters. Jene sollen Eigenthum Masolino's, diese das Masaccio's sein. Aber Masolino's beglaubigte Werke lassen stilistisch diese Annahme nicht zu. Masolino ist trotz allen nackten Körpern, die ein gewisses Naturstudium verrathen, ein Uebergangsmeister, der noch vielfach in gothischer Ueberlieferung steckt, diese anmuthig und sauber vorzuführen versteht; Masaccio dagegen als Künstler eine gewaltige, geschlossene Persönlichkeit, der aus ganz anderen Bedingungen heraus lebensvolle Gestalten von überzeugender Wahrheit und packender Realität schafft. Seine kühne Zeichnung und plastische Modellirung, sein transparentes Colorit, sein tiefes Verständniss des Nackten wie der Perspektive,

die ganz neue Art wie er seine Figuren im Raum aufzustellen und zu bewegen weiss, vor allem die dramatische Lebendigkeit und Fülle der Charakteristik bei Einfachheit und Würde des Vortrages, diese Eigenschaften heben die Bilder der Brancaccikappelle weit über alles, was Masolino gemalt hatte. Zwischen Castiglione d'Olona und St. Carmine ist ein principieller Unterschied, zwischen den beiden Parthien der Brancaccikappelle nur ein gradueller. Der Anfänger, der schüchtern seine ersten Gebilde auf die Wand bringt, und der fertige, seiner Kunst sichere Meister, der nur noch innerlich wachsen kann, begegnen hier. Indem ich Masolino in der Brancaccikappelle (wie CCd. CCi.) völlig streiche, glaube ich vielmehr, dass der Freskencyklus allein von Masaccio herrührt, sich aber über einen längeren Zeitraum vertheilt. Zu den ersten Fresken, in denen gleichwohl beständig die stilistische Reife sich steigert, rechne ich die Versuchung, die Erweckung der Tabitha, die Heilung des Lahmen, auch wohl die verlorenen Decken- und Lünettenbilder, mit denen Masaccio begonnen haben kann. Dann ging der Künstler nach Rom (St. Clemente). Nach der Rückkehr malte er die Vertreibung aus dem Paradiese, Christus und die Apostel, Petri Taufe, Predigt, Almosenvertheilung, Petri und Johannis Heilung des Lahmen. Die Kathedra Petri und die Erweckung des Königssohnes liess er unvollendet. Er ging aus Florenz fort und starb wohl in Rom. Filippino Lippi fügte später das Fehlende hinzu, was durch seinen Stil deutlich vom Uebrigen sich abhebt. Nach den Schriftstellern wird Masaccio auch ein hl. Paulus, Masolino St. Petrus an je einem Pfeiler der Serraglikappelle (jetzt verloren) zugewiesen; ich glaube, auch hier rühren beide Heilige von Masaccio her und zeigen den gleichen Unterschied der Behandlung wie die Brancaccifresken.

Aber wie entstand nun die Meinung, ein Theil der Brancaccifresken gehe auf Masolino zurück? Ich denke so: Masaccio war Zeit seines Lebens ein armer Teufel gewesen, welcher unter bedrängten Umständen schaffen musste und, wie es scheint, nicht lange an einem Orte aushielt. Ohne rechte Unterstützung, wie sie Ghiberti, Brunelleschi und Donatello in so reichem Maasse zu Theil wurde — das glänzende Mäcenatenthum der Medici hob erst nach Cosimo's Rückkehr a. 1434 an — war Masaccio's Unglück, dass er zu früh und fern von Florenz unterging. In dem damaligen Rom konnte eine Existenz weit unbemerkter verlöschen als in der Arnostadt, wo eine unaufhörliche Produktion höchster Art stattfand, eine gegenseitige Beobachtung, ein kühles Abwägen, eine scharfe Kritik von Personen und Handlungen, welche die richtige Lebensluft für das Gedeihen von Talenten aller Art boten, während alles Unbedeutende und Mittelmässige erbarmungslos der Vergessenheit anheimfielen. Und die Florentiner wurden sich

auch bald, doch leider zu spät, bewusst, welchen Schatz an Masaccio sie besessen hatten. Brunelleschi, der Masaccio gekannt, aber wohl nicht in Perspektive und anderen schönen Dingen unterrichtet hatte, gab dem allgemeinen Empfinden Ausdruck, wenn er sagte: „Noi habbiano fatto una gran perdita". Dieses Urtheil, das der Meister, wenn überhaupt, wohl zu Ende seines Lebens in Stunden retrospektiver Betrachtung gefällt haben mag, und das bei Männern wie Leo Batista Alberti, Landin u. a. Bestätigung und nähere Erklärung fand, wurde für dasjenige der Nachwelt bestimmend. Es resultirte aus den Werken Masaccio's, die in Florenz noch überall zu sehen waren, aber in ihrer Mehrzahl der Zeit der ausausgebildeten Meisterschaft des Künstlers angehören mochten. Bei näherem Studium dieser Arbeiten, besonders der Brancaccifresken bemerkte man dann in letzteren stilistische Unterschiede, die in Wahrheit aus der Entwicklung des Malers sich erklären, in Florenz aber, wo das gesammte Material nicht vorlag, die Meinung entstehen liessen, dass in St. Carmine mehrere Künstler gearbeitet hätten. Das that zuerst, soweit wir wissen, a. 1483 etwa, also 53 Jahre später, Antonio Manetti (VF. IV. 205. 206.): Drei Maler hätten die Brancaccikappelle geschmückt, darunter Masaccio als el meglio und mit piu storie; die Namen der beiden anderen nennt er nicht (er spielt aber auf Masolino und Fil. Lippi an); vielleicht nur nach Hörensagen und ohne diese Namen zu kennen. Ich bemerke, die hinsichtlich Masaccio ziemlich reichhaltige Zusammenstellung Manetti's blieb allen folgenden Schriftstellern, Vas. eingeschlossen, wie die Vergleichung lehrt, unbekannt. Aber Manetti sprach darin gleichwohl Stadtbekanntes aus. Nicht anders, nur im Einzelnen Namen gebend, verfuhr der nächste Alb. F.: Von Masaccio die halbe Brancaccikappelle, St. Paulus, Sopraportafresco (la Sagra), die Trinität, 1 Tafel (ohne Inhalt) in Sta M^a^ Maggiore, bei den Angeli (ohne Inhalt). Alb. F. benutzte nur Vas., nicht X. Darauf folgten Billi, X; und endlich zusammenfassend, näher beschreibend, nach der Ueberlieferung oder nach eigenen stilistischen Zuweisungen erweiternd, schrieb Vas. die Biographie, die bis jetzt die Grundlage unserer Kenntnisse gewesen ist. — So könnte diese Tradition entstanden sein.

Ueber St. Paulus an einem Pfeiler der Serraglikappelle (jetzt verloren) habe ich bereits gesprochen (*vid. sup.* p. 317.). — Alle bisherigen Quellen berichten, dass Masaccio eine Prozession gemalt habe im Klostergange von St. Carmine (Manetti, Alb. F. Vas. sopra la porta; nach Vas. in verde terra). Die Sagra, welche Vas. noch gesehen hatte, wurde dann überweisst. Masaccio liebte Porträts auf seinen Fresken anzubringen; das gab dann Vas. Gelegenheit zu Taufen: so that er bei der Erweckung des Kindes und

bei dieser Procession. Alle diese Bezeichnungen der Porträts, die Vas. vielfach bei der Herstellung einzelner Holzschnitte am Kopfende seiner Biographien verwendete, sind durchaus willkürlich. Um so merkwürdiger, dass X gegenüber den anderen Schriftstellern die Autorschaft Masaccio's bei der Sagra (die meint er mit der processione) bezweifelte, desshalb den Satz einklammerte und in einer Note sein Gewissen salvirte. Aus dieser Note folgt, dass X hier eine unbekannte Quelle (testo primo?) benutzt hat, die über die Prozession nichts enthielt, der X eine gewisse Autorität aber zuschreiben mochte, daher die Cassirung des Satzes 12, den er erst nach Billi (p. 16. 7) niedergeschrieben hatte. Nun existiren zwar nicht über der Thür, aber auf der rechten Wand unweit der Porta im Klosterhofe die Reste eines Fresko's in Farben (nicht terra verde), das aber nicht ein Stück von einer Prozession darstellt wie CCd (CCi nicht mehr) meint, sondern Carmelitermönche in verschiedener Thätigkeit. Ich glaube nicht, dass das Fresko zur Sagra gehört. Immerhin aber wird es von Masaccio sein (besonders der sitzende prächtige Mönch); doch erkenne ich in einzelnen Figuren, wie z. B. in dem beichtenden jungen Mönche auf den Knieen, die Hand des Fra Filippo Lippi, der Gehilfe Masaccio's war. — S. 13. = Billi p. 16. S. 12 oder neue Quelle (wegen a meza la chiesa und des fehlenden Crucifixes)? Die Trinität (so heisst das Fresko bei den übrigen Quellen) befindet sich in Sta Maria Novella neben der Eingangsthür. Was la morte (zu schreiben Morte oder morte?) (Billi-X) bedeutet, weiss ich nicht. — Pag. 82. 1—4 = Billi p. 16. 6. 9—11. (V 1. 2.). Auf welche Quelle Brunelleschi's angeblicher Ausspruch zurückgeht, weiss ich nicht. A. Manetti bringt davon nichts. Wie es aber auch immer um seine Begründung aussehen mag, von ihm gilt das Sprichwort: Se non è ver, è ben trovato. — Vas. habe ich schon charakterisirt. Derselbe hat auch in dieser Vita Alb. F. und Billi vor Augen gehabt, wenngleich die Benutzung dieser Autoren hier, wo es sich um allbekannte Werke handelte, mit denen Vas. von Kind auf vertraut war, und über welche eine feste Tradition bestand, weniger deutlich hervortritt. Von auswärtigen Arbeiten Masaccio's hatten Billi-X keine Kunde; ich habe darum keine Veranlassung, das Plus, welches Vas. in dieser Hinsicht bietet, näher zu analysiren. Nur soviel, dass er Alb. F.' Anregung folgend, Masaccio's Werke in Pisa und Rom zu spezialisiren gesucht hat.

Masolino. p. 82 S. 5—8 = Billi p. 18. 1—4; p. 19. 1—3. Ueber Masolino im Atelier Ghiberti's *vid. sup.* 316. — V 1. nach Billi und Alb. F. Nach eigenen Quellen die sala di casa Orsini, ferner dass Starnina sein Lehrer war, was wohl richtig ist. Ueber den hl. Petrus und die Brancaccikappelle *vid.* Masaccio. V 2. nur wenig reicher.

Lippo. Ueber die Anordnung habe ich bereits gesprochen (*vid. sup.* p. 312.). V 1. 2 bringt den Künstler in Parte Prima, wohin derselbe auch zu gehören scheint. X. S. 9—12 = Billi p. 20. 6—10; p. 21. 5—7., doch mit kleinen Abweichungen (per quanto patiuano e tempi suoj *om.* X; hoggi rouinata (S. 10) nella volta (S. 12), wohl eigene Zusätze von X). Vicino (S. 10) fügte ich nach V 1. hinzu, um die Oertlichkeit klarer zu bestimmen. Was X hinter S. 12 noch bringen wollte, ist unbekannt. Billi's Wissen war auch zu Ende. V 1. fast verbotenus nach Billi. Doch weiss derselbe Einiges mehr; nach welchen Quellen, ob nicht vielleicht nach der eigenen Phantasie und ohne Begründung, wie es den Anschein hat, ist heute nicht zu entscheiden. Auch die Art wie Vas. dem Künstler und damit seiner Biographie zu einem gleich seligen Ende verhilft, erinnert doch stark an den ähnlichen Fall mit Andrea dal Castagno. V 2. viel reicher, doch unterdrückte er hier Lippo's angebliche Malereien für Nicolo da Uzzano (V 1.), wohl weil er selbst nicht mehr daran glaubte. — hoggi rovinata bei X bestimmt die Zeit der Abfassung der hs. näher. Die Kirche verschwand, als die Fortessa da Basso seit 1530 erbaut wurde (*vid. sup.* vita di Buffalmacco p. 252). X schrieb also nach diesem Termin. Um so merkwürdiger, dass Vas. davon nichts berichtet. Derselbe erzählt nur, dass die angeblichen Malereien Lippo's in St. Giovanni fra l'Arcora mit der Kirche beim assedio zerstört worden seien; sodann dass dieses Ereigniss der maggior parte seiner Werke verderblich geworden sei. Vas. und X also von einander unabhängig.

Pag. 83. S. 1. = hs. p. 68b. (auf derselben Seite mit Masolino). 1 sono — maestre 2. , *vac.* 3 lorenzettj, 4 infirenze — sto spº 5 san brocolo 5 (2×). 7. 8. 12. 21. 22. 23 vna 5. 9. 23 e S. 4. = hs. p. 69a. 7 assaj insiena assaj, et — minorj 8. 9. vn 9 licentia, 10 passono ro *sup.* 11 Et impicchatj — vno albero, 13 spauentouele 14. 20 Dipinse 15 Natiuita di nr̃a donna, 17 stº agustino 18. 20 disiena 21 E — amassa 23 auolterra 24 belle. — Endpunkte (excl. S. 3. 10) *vac.* — 5. 13. , et.

Pag. 84. S. 1 = hs. p. 69b. 1 sanese, 2 ſaneſi 4 Assaj, — lippo — dicano essere 6 diligentia, et furono (*del.*) 7 E 7. 13. 16 ſiena 7. 9. 10. 14. 15. 16. 20 vna 8. 11. 16 nr̃a donna 8 con vn (*del.*) il (*sup.*) putto 9. 11 (2×). 22. 26 e 13 Fece (*del.*) Sono — Duomo 17. 26 vn 17 vno S. 11 = hs. p. 70a. Auf p. 70a. 70b. 71a. hat X zwischen den einzelnen Künstlern immer Raum gelassen, um noch neue Nachrichten zu den eigenen spärlichen eventuell hinzufügen zu können, wie er dies in der ganzen hs. zu thun pflegte (*vid. sup.* besonders Parte Prima, den Schluss von Parte Seconda). Dazu ist es dann meistens nicht

gekommen. Von vielen Künstlern (*vid. inf.* p. 85. 102. etc.) wusste er nur Namen, die er hinschrieb, keine Werke. Das kam daher, weil er neben Ghiberti, „dem Original," noch andere Gewährsleute hatte, die er zu Worte kommen liess, bei deren Wiedergabe er aber Verwirrung anrichtete. So begegnet Ambruogio Lorenzetti mit der Florentiner Arbeit durchaus unmotivirt zum zweiten Male bei Berna (S. 13.). — Ich half mir durch Einklammerung des Satzes. — So erscheint Berna zweimal an verschiedenen Stellen der hs., als handele es sich um zwei Maler (p. 70a. und 71b. und zwar als Berna und Barna. — Ich nahm ohne Rücksicht auf die Blattfolge nach Ghiberti's Anordnung den Barna (p. 71b) zum Berna (p. 70a) hinüber. — 20 era — san nicchelo danach Raum; dann S. 13. eine Wiederholung von p. 83. 6. — 22. sto. sp° Raum. Danach Taddeo pittore in der hs. p. 70a (im Drucke jetzt p. 85. 3. 4.). Dafür Barna Pittore, = hs. p. 71b. — 23 sanese 26 che infra — Giouane 27 loriginale — Endpunkte *vac.* — 3. 11. 14 (2×). 18. 23 (2×). , *vac.* — 1. 4. 8. 17. , et.

Pag. 85. 2 marauigliosa et 2. 8. 15 e 2. 17 vn 2 frate che 4 Dipinte S. 3 wieder hs. p. 70a. 8. 15 vna 8 nr̃a donna 9 ſan franc° Raum. S. 5 = hs. p. 70b. 10 d'asciano 10. 18. 19. 20. 21 Pittore 11. 14. 15. 16 siena 12 et infirenze Dipise — medicj Raum. 14 dipinse (*del.*) dipinse — san giouannj 16 Bronzo 17 sanpiero Raum. S. 13 = hs. p. 71a. 19 giorgio 21 Ben venuto — Endpunkte (excl. S. 1. 11.) *vac.*

Pag. 86. 1. 2 Pittore S. 2 = hs. p. 71b. Fortsetzung nach Barna 2 Sanese, ne (*del.*) 3 grecha. 4 Tauola — Duomo — , *vac.* — S. 1. 3. Endpunkt *vac.*

Ambrogio Lorenzetti. Billi erzählte nur von Florentiner Künstlern, versagte also hier. Um so anerkennenswerther ist, dass X den Versuch gemacht hat, nächst Ghiberti den ersten, die ausserflorentinischen Meister seinen Lesern vorzuführen, vor Vasari und in reichhaltigerer Weise wie Ghib. Eben X strebte nach Vollständigkeit, suchte ein Gesammtbild der italiänischen Kunst zu bieten, was er zuletzt aufgab, wohl weil Vasari's Vite anno 1550 erschienen und seine Arbeit antiquirten. Aber aus den einzelnen Namen, die X listenweise bringt, aus den Zusätzen ersieht man, dass mit der Zeit ihm sein Plan auch gelungen wäre, wenigstens was die Malerschulen Centralitaliens anlangt, die ja die grösste Wichtigkeit beanspruchen, während allerdings von der norditaliänischen Kunst X auch nicht die geringste Kunde gehabt zu haben scheint. (Die Erwähnung Vellano's (p. 78. 11) ist hier nicht zu rechnen.) Und diese Unkenntniss erklärt sich nur daraus, dass X Buchwissen vorträgt, die lebendige Anschauung der Kunstwerke ihm fehlte, und ferner dass

er in Florenz fest sass und erst in späterer Zeit, nach der Abfassung seines Textes reiste (nach Rom, nicht weiter; *vid.* Anhang). Vas., sein Concurrent, war in beider Hinsicht weit überlegen. — Für die Sienesen stand X als Hauptquelle Ghiberti (V. F. III. cap. XI—XVI) zu Gebote. Er nennt ihn auch p. 84. Note, mit demselben Titel wie p. 52 Note 4. (*vid. sup.* p. 218.) und hat ihn fast verbotenus ausgeschrieben, doch geschickt die Wiederholungen der Vorlage vermeidend, gekürzter und immer pointirt (besonderes Beispiel die Vita des A. Lorenzetti). Dem „Original" steht selbstverständlich „Kopie" oder „Nicht-Original" gegenüber. Meinte X damit seine eigenen Excerpte, die ja theilweise noch vorhanden und von mir als erste Redaktion bezeichnet worden sind? Das ginge nur, wenn der Text kein weiteres Plus aufweist. Dies ist aber hier der Fall. X bringt eine Reihe von Namen mehr. — Freilich, diese kann er von LD., Vasari, Pontormo, Bandinelli, Bar. (Ber.) Cav. oder von sonst Jemand in Florenz gehört haben. Allein sie treten in grösserer Reichhaltigkeit auf und besonders auch mit Spezialangaben über Werke (z. B. Vecchietta). So nehme ich für diesen sienesischen Theil eine neue unbekannte Quelle an, die ihm die Namen und besonders die Parthien aus dem Quattrocento, wo Ghib. versagte, geliefert hat. Und mit Rücksicht auf p. 84. S. 12, meine ich, war dies eine florentinische Quelle des 15. oder 16. Jhdts., die X nicht als Original galt (den näheren Beweis *vid. inf.* p. 323 seq.). — Pag. 83. S. 1 = Ghib. XI. 1. dotti(ssimi) gewöhnliche Wendung Ghiberti's, der die bedeutendsten Künstler nicht besser zu charakterisiren verstand als mit den Worten fu gran doctore (cap. V. 1.), eine Bezeichnung, die mit Rücksicht auf die reiche Erfindung, die ganze Bildung und Lebensstellung der Künstler in Florenz durchaus passend ist. R. 3 = cap. XI. 1. und cap. XII. 1. Mit grande ingegno sagte X alles und sparte die Wiederholungen. X muss literarisch thätig gewesen sein, ein Humanist, der im Streben nach encyklopädischem Wissen (was im 15. und 16. Jhdt. besonders erwünscht war) nun auch sich mit Künstlern und Kunst beschäftigte. S. 2. 3 = cap. XII. 20. 21. Charakteristisch ist, wie X mit Florenz beginnt seiner Disposition gemäss. Ambruogio di Lorenzo, der bedeutendste Repräsentant der sienesischen Kunst — (Ghib.' Empfinden (XIII. 2) war ganz richtig) — arbeitete auch in Florenz (*vid.* Loggia p. 101, 104 dort auch seine Matrikel) c. 1332 und übte einen grossen Einfluss auf die Kunst der Arnostadt aus (z. B. auf Orcagna). Von seiner Malerei im Capitelsaale von St. Spirito schweigt Vas. (und die neuere Kunstgeschichte). Liegt bei Ghib. eine Verwechselung mit Siena vor? kaum, und X bemerkt es noch ausdrücklich zweimal. Dafür soll nach Vas. Simone Martini il capitolo di Sto. Spirito ausgemalt haben, wovon

Ghib. wieder nichts sagt; wohl eine der willkürlichen Behauptungen Vas.' Pietro Lorenzetti scheint Ghib. nicht gekannt zu haben (also auch nicht X). — S. 4 = cap. XI. Ghib. schildert die Malerei ganz begeistert. X kürzt, dabei Flüchtigkeiten: parte für pariete (wohl weil die hs. schwer zu lesen war) con licentia ohne del maggiore und ohne cominciorono a predicare la fede di Christo, wodurch das battutj, sententiatj und impicchati erst verständlich wird. — S. 5 bis 10 = cap. XII. X verzichtet bei einzelnen Werken den Inhalt anzugeben; bei anderen thut er es. Man kann wohl annehmen, momentane Ermüdung bei der Arbeit hat derartige Ungleichheiten bewirkt. Ghib. S. 22. *om.* X, wohl weil er ihn nicht verstand. Mit Alla Scala befindet sich Ghib. wieder in Siena. — V 1. 2. ausführlich, fast verbotenus nach Ghib., auch dieselbe Reihenfolge (erst die Schilderung der Fresken in S. Francesco). Vas. kann den in der Anordnung des Stoffes weit sorgfältigeren X nicht benutzt haben. Vas. bringt einige Werke mehr, ob nach eigener Zuweisung oder auf Grund welcher Quelle, ist nicht zu sagen.

Simone di Martino. S. 1. = Ghib. cap. XIII. 1. 2. Statt pictori Sanesi nur Sanesi. — S. 2. 3 = l. c. 11. 12. Ghib. nennt Simone's Schwager Filippo; X-Vas.: Lippo. Benutzten letztere hier eine zweite Quelle neben Ghib.? — S. 4—10 = l. c. 4—10. An Petrarka, der Simone's Namen, wie Vas. richtig hervorhebt, berühmt gemacht hat, wie Dante den Giotto's, hat X nicht gedacht; wohl aber Vas. Und das war für letzteren Anlass genug, Simone eine Reihe von Werken zuzuwenden, die er meist nicht geschaffen hat.

Barna. S. 11. 12. = unbekannte Quelle. — S. 14. 15. p. 85. S. 1. 2. = Ghib. XIV 2—4. Dass X neben Ghib. eine andere Vorlage gehabt hat, schliesse ich aus folgenden Erwägungen: 1) Ghib. nennt den Künstler Barna; hier heisst er Berna, beides Abkürzung von Barnaba, Bernaba (so schon Rumohr; Bernardo (Sans. I. 647) von Barna ist nicht möglich). 2) X führt den Maler an zwei räumlich getrennten Stellen auf, wie nach zwei Vorlagen. Doch das wäre an sich noch nicht überzeugend. 3) S. 12. steht nicht im Ghib., auf den X dabei erst verweist. 4) So könnte die Annahme entstehen, dass ein falsches Excerpt von X aus Ghib. vorliege, welches X nochmals mit dem „Originale" vergleichen will. 5) Aber wie erklärt sich dann S. Nicholo, das Ghib. überhaupt nicht hat? 6) Also wird die Annahme zwingend, dass eine Vorlage, und zwar eine schriftliche benutzt worden sei, die im allgemeinen auf Ghib. zurückging (was X wissen mochte), die aber einige Zusätze über Ghib. hinaus enthielt. 7) Was X aber bringt (S. 12), ist unverständlich; und vor allem wie ist S. 13 in diesem Zusammenhange zu erklären? Ich meine so:

Ghib. (cap. XIV) erzählt, dass die sienesischen Maler in Florenz gearbeitet hätten. Die Thatsache ist richtig; der weitere Fortschritt der ital. Kunst resultirt aus der Amalgamirung gleichsam beider Stilarten, der florentinischen und der sienesischen. Man erwartet also, Namen solcher Maler zu hören. In der That, einer wird genannt, Barna, als der beste fra gl' altri. Nun erwartet man zu erfahren, was denn diese Sienesen, speziell dieser Barna in Florenz gemalt haben. Ghib. fährt fort: due capelle ne frati di Sancto Agostino, lässt aber im Zweifel, ob in Florenz (woran man zunächst denkt) oder in Siena. X und Vas. beziehen die Worte auf Siena (ebenso die neuere Kunstwissenschaft), jene unbekannte Quelle aber auf Florenz. Nun sagt V 1. ebbe a dipignere in Santo Spirito, la cappella di San Niccolò; V 2. ebenfalls, dann aber zum zweiten Male: Quefta medefima ftoria, dice Lorenzo Ghiberti, era di mano del medifimo in S. Spirito di Firenze, inanzi ch'egli ardeffe, in vna capella de' Capponi intitolata in S. Niccolo. Vas. trägt hier also Buchwissen vor. In V 1. steht offenbar der intakte Satz der Quelle. X hatte sie flüchtig excerpirt und aus cappella di S. Niccolo die Kirche S. Niccolo gemacht; bei Sto Spirito erinnerte er sich, dass, wie er kurz vorher (p. 83. 2) geschrieben, A. Lorenzetti daselbst gemalt habe, und wiederholte diesen Namen hier in seiner Gedankenlosigkeit. So erklärt sich S. 13. Dieses Excerpt befindet sich mitten im Text der hs. (p. 70a.). Nun kam die zweite Redaktion. X hegte Bedenken über die Fassung und schrieb „vedere l'originale" hinzu, in dem davon nichts verlautet. Merkwürdig ist V. 2' Berufung auf Ghib. an dieser Stelle. Enthielt der Originaltext Ghiberti's doch den Satz? Wohl nicht, denn Vas. benutzte ja nur die noch heute vorhandene Kopie der hs. im Besitze des Cosimo Bartoli. Wollte Vas. wie so oft, auch hier die Spur von seiner eigentlichen Quelle ablenken? Aber aus welchem Grunde? Ich kann mir nur denken, dass die Vorlage eine Kopie resp. ein Excerpt aus Ghib. gewesen sei mit einigen neuen Notizen, ein „Ghiberti auctus"; und Vas. hat dieselbe irrthümlich als Ghib. bezeichnet. — (Das de Capponi ist eigener Zusatz von Vas., der das wissen konnte; X also von Vas. unabhängig.) — Diese Quelle scheint eine florentinische gewesen zu sein, da sie genaue Bekanntschaft mit den Oertlichkeiten in Florenz verräth. Sie entstand nach Ghiberti, also in der zweiten Hälfte des Quattrocento, womöglich erst im Cinquecento (erste Hälfte). Soviel ist aus dem Zusammenhange zu schliessen. Zweifelhaft bleibt nun, ob diese Vorlage und Quelle B (der testo primo wohl nicht) identisch waren, was das ganze Bild erheblich vereinfachen würde. Dann wäre das Quattrocento mit inbegriffen, und alle die verschiedenen Einzelnotizen gehörten einem Texte an. Doch ist dieses sicher nicht zu bestimmen; es

genügt, die Existenz dieser Quelle oder erweiterten Kopie nach Ghib. erwiesen zu haben. Mit Billi hängt sie jedenfalls nicht zusammen. — Pag. 85. S. 3—15. pag. 86. S. 1 = andere Quelle (Ghib. *vac.*). Ueber Taddeo Bartoli wusste V 1. nichts weiter, als dass er im Communalpalaste Siena's eine Kappelle ausgemalt habe. Was er sonst berichtet, sind Redereien. Merkwürdig ist, dass er das jetzt in Wien befindliche Tafelbild, aus St. Francesco di Pisa stammend, nicht genannt hat. (In V 2. nachgeholt.) Doch beruht diese Lücke offenbar wohl auf Unachtsamkeit Vas.'; andernfalls wäre hier die gegenseitige Unabhängigkeit von X und Vas. durch ein prägnantes Beispiel bewiesen. In V 2. ist der Künstler besonders reich bedacht. — Die Arbeiten des Giovanni d'Asciano erwähnt V 1. 2. im Leben Barna's. — Der Bronzechristus Vecchietta's war für das Spital der Scala gearbeitet, nicht für die Loggia der Ufficiali della Mercanzia, für die der Künstler einen hl. Petrus und Paulus schuf. (Wohl flüchtiges Excerpt der Quelle.) Vas. enthält den richtigen Wortlaut, weiss auch mehr über diesen bedeutenden Künstler, den er richtig mit Donatello vergleicht. Ueber Francesco di Giorgio hat V 1. 2 eine besondere Vita erzählt; die übrigen Künstler *om.* V 1. 2; X kann demgemäss nicht seine Vorlage gewesen sein. — Duccio von Siena hinkt unglücklich nach. Mit ihm hätten die Sienesen beginnen müssen. Vas. wie Ghib. bringen den Künstler hinter Barna. = Ghib. cap. XV. 1. 2. (V 1. 2 weiss mehr).

Pag. 87. S. 1 = hs. p. 72 a. 1. 6 M° 1. 7. 21 m° 2 nicchola sanese. Ich klammerte das Komma ein, weil X zweifelhaft lässt, ob Sanese auf Giovanni oder auf Niccola Pisano zu beziehen sei. 3. 5. 10 e 3. 4 Perghamo 3. 4. 10 Duomo 4 dipistoia 5 Anchora S. 6 links am Rande 7 fu nell 8. 13. 19 santa maria 10 Bronzo 10. 12 san 10 giouannj 11 difirenze alla porta *(del.)* verso — misericordia 13 infirenze *sup.* — cappanile 14. 19 fiore 14. , e 15 pianetj, 16 mano, 17 E — vna fura 18 sto stefano, S. 12 nachträglicher Randzusatz. 20 credo 20. 21 vn S. 13 = hs. p. 72 b. 21 citta *sup.* — Cermania, 22 Nominato —̇ Endpunkte (excl. S. 4) *vac.* — 1. 10. 18. 20. 22. , *vac.* — 14. 15. 22. , et

Pag. 88. 1 scultura ma S. 1 links am Rande, doch die Worte von nelle bis corte come zwischen den Reihen 3 greci 4 vniuersalmente — state era, 5 vnicho 6 stette 6. 9 Duca 6 Angro — fece assaj *(del.)* molti *(sup.)* lauorj doro, 7. 15. 22 vna 8 laquale 9 tempo, 12 dispreta ta *del.* zato *sup.* 13 lamore — didio — ridusse facendosi 18 cose, 19 Morj 20 Papa martino — nella. Olimpia 438 — S. 5 = hs. p. 73 a. 21 Architetto Fece 22 Pie 23 Papa 23. 29 san 25 seruj 26 medicj 27 dichiare

— Olimpie 28 lib° — dant~ — : *vac.* — e 29 dorzanmichele — matteo — Endpunkte (excl. S. 3) *vac.* — 15. 17 *(2×)*. 20. 27. 29. , *vac.* — 2. 9. 11. 12. 18. 19. 21. , et

Pag. 89. 1. 28 vna 1 Roccha 2 Pilastrj 4 Piu Signorj 5. , fu 9 M~ 10 difirenze. 11. 14. 25 e 11 santo lorenzo 12 Puttino S. 7 = hs. p. 73 b. 14 Anchora — nouella — firenze 15 uillana 16 si *sup.* 17 marietta — strozzj — molta bella Et nella casa de Gianfiizi l·vngh'arno vno scudo de l'arme de dettj gianfilazzj nella facciata di detta casa von Et bis casa *del.* danach S. 9. — 18 arno 19 vno — gianfliazzj 20 verrocchio — et pittore *sup.* 21 fiorentino — Donato et fece di b*(ronzo)* *del.* — Et in firenze interlinear 23. 27 san 23 orzanmichele 25 nr̃a donna 26 M~ Lionardo *(del.)* Carlo *(inf.)* d'arezo — santa S. 13 = hs. p. 74 a. 27 historie d'argento *(del.)* nell' 28 Tauola — Baptefimo — nr̃o signore 29 in saluj *(del.)* san saluj — Endpunkte (excl. S. 5. 11.) *vac.* — 7. 12. 16. 17. 19. 20. 21. 23. 28. , *vac.*

Pag. 90. 1 Bottone — Lanterna 2 santa maria — fiore 3 san — e 4 Di — giouannj 6. 10 vn 7. , et 8 vna — Bronzo 9 Palazo — fignorj 10 Jn *(2×)*. — vinetia 11 Gittarlo 12 finterpose non — Endpunkte (excl. S. 5) *vac.* — 8. 11. , *vac.*

Giovanni Pisano. S. 1—4 = jene unbekannte Quelle oder Ghib. XVI. 2—4. Ghib. kannte Niccola Pisano wie auch dessen Kanzel im Baptisterium. Ich halte die Notiz, dass Giovanni ihr Urheber gewesen sei (XVI. 3.), nur für ein Versehen des Schreibers der Kopie, die sich im Besitze C. Bartoli's befand. Freilich berichtete Ghib. nichts über das Vaterland beider. Da er bisher von Sienesen gesprochen hatte, konnte sehr wohl die Meinung entstehen, es handele sich auch hier um Sienesische Bildhauer, zumal da Giovanni die cittadinanza Siena's besass. Ich glaube nun aus allerlei Anzeichen annehmen zu können, dass diesen Schluss in der That zwar nicht X, aber jener unbekannte, vom Ghib. abhängige Schriftsteller gemacht habe. Daher Sanese R. 2. Ich hob schon hervor, dass die Zugehörigkeit dieses Wortes zu Niccola oder Giovanni (zu beiden nicht, sonst Plural) zweifelhaft sei. Ich beziehe es auf Giovanni. X oder besser jener Autor *om.* die Baptisteriumskanzel mit Recht. Dass die Kanzel im Dome von Siena in der That das Werk Giovanni's Pisano ist (dem in den Contrakten namentlich aufgeführte Gehilfen an untergeordneteren Theilen zur Seite standen), bestätigen die Stilkritik wie die Dokumente. Niccola Pisano, der aus Apulien gebürtig, nach Pisa eingewandert war, das Bürgerrecht dort sich erworben hatte und ein weit bekanntes, von zahlreichen Schülern und Gehilfen besuchtes Bildhaueratelier besass, von dem die Neubelebung der toskanischen Kunst, nicht bloss der Skulptur, sondern auch,

der Schwesterkünste ausging, war bei diesem Werke nur der Entrepreneur, der theils in Pisa theils in Bologna während der Ausführung weilte, die Contrakte abschloss, über empfangene Geldsummen quittirte. Auch einige wenige Entwürfe gehen auf ihn zurück, die Entwürfe aber der meisten anderen Theile, besonders der Felder, des Sockels am Mittelpfeiler, dann die Ausführung stammen von Giovanni Pisano, der durch dieses Erstlingswerk sich auf das vortheilhafteste den Sienesen bekannt machte und demzufolge auch durch weitere Aufträge geehrt wurde. Dasselbe Verhältniss bestand bei der Fonte vor dem Dome in Perugia, nur dass hier in noch steigenderem Maasse Gehilfenarbeit wahrnehmbar ist; denn wie Niccola, so wurde auch Giovanni der Vorsteher einer Bildhauerwerkstatt, deren zahlreiche Mitglieder in ganz Toskana und in weiterer Folge in Rom und Neapel gearbeitet haben. Ich muss verzichten, hier durch eine eingehende Stilanalyse Niccola's, Giovanni's und der sonstigen Gehilfen Kunstweise wie Antheil näher zu bestimmen. Nur soviel will ich betonen, dass bis jetzt noch kein ernstlicher Versuch gemacht worden ist, Niccola's eigenhändige Arbeit zu umgrenzen. Wer das unternimmt, wird finden, dass dieselbe recht gering ist; z. B. lassen sich an der Kanzel zu Pisa (nicht im Dom, wie Bode flüchtig schreibt) andere Hände neben der Niccola's nachweisen. Hätten Ghib. wie X eine Ahnung von Giovanni's Kunststil gehabt, so würde S. 4 vor S. 3 gestellt worden sein. — S. 4. X resp. seine Quelle bieten den richtigen Text und, wie hier als sicher hervorgeht, einen anderen als wir besitzen. Hinter ella fonte di Perugia bei Ghib. (V. F. III p. 44. 4) ist ein Punkt zu machen; Andrea Pisano ist daran unschuldig. — V 1. hat Ghib., was Niccola und Giovanni Pisani anlangt, nicht benutzt. Er nennt am Schlusse der Vita Andrea's Pisano von Niccola die Kanzel und fonte im Baptisterium zu Pisa (letztere nicht von ihm), von Giovanni den Entwurf und Bau des Campo Santo. Erst V 2. bringt ausführliche Biographien. Man sieht aber, wie zwischen X und Vas. keine Gemeinschaft besteht.

Andrea Pisano. S. 5. 6. = Ghib. XVI. 4. 12. — S. 7 = l. c. S. 5. — S. 8 = l. c. S. 10. — verso la Misericordia Zusatz von X, der dieses Werk kannte, oder jener Quelle. Ich bemerke, dass die Modelle zu dieser Erzthür von Andrea Pisano sind, Guss und Ciselirung von anderen, dass dieses Erzwerk somit kein absolut sicheres Zeugniss für Andrea's Stil bietet. In der Loggia (p. 36. 73) habe ich bereits auf den engen Zusammenhang gewisser Reliefs mit Giotto's Compositionen (z. B. mit denen der Peruzzikappelle in Sta Croce) hingewiesen. Alb. F. kennt Andrea's Namen nicht. — S. 9.—11 = Ghib. l. c. S. 5. 6. Der Text Ghiberti's ist recht verstümmelt. Andrea's Antheil an den Campanile-

reliefs ist schwer zu bestimmen (*vid. sup.* p. 222 seq.); die übrigen Statuen sind nicht von seiner Hand. — S. 12. = unbekannte Quelle? (Ghib. *var.*). Man könnte Bedenken tragen, ob diese Randnotiz überhaupt zur Vita Andrea's gehört; doch wohin sollte sie sonst gesetzt werden, steht sie doch zwischen Andrea Pis. und Gusmin, freilich näher an letzterem. Fraglich ist auch, welcher Evangelist gemeint sei, wohl von der Façade. Alb. F. Vas. haben davon nichts (also unabhängig von X). — V 1. wusste über Andrea Pis. zunächst nur das was Ghib. berichtete, wies ihm aber allerlei zu was stilistisch ähnlich zu sein schien. In V 2. setzte er dies Geschäft in noch kühnerem Umfange fort und brachte so alle trecentischen Bildwerke an Campanile und Façade unter (theils bei Giottino, theils bei Andrea). Ghib. X nennen 4 fiure in detto campanile; V 1. nur tre.

Gusmin di Germania. Ghib. cap. XVII erzählt von einem deutschen Künstler aus Cöln, dessen Namen er nicht nennt, den er aber unter den grössten Lobsprüchen rühmt. Sein Wissen hatte Ghib., wie er hier ausdrücklich angibt, von jungen Leuten, die den Deutschen aufgesucht und von ihm allerlei Unterweisung empfangen hätten; dh. diese Leute waren jung, als Ghiberti schrieb, resp. damals hatten sie ihm mit Nachrichten gedient. Jenen Meister selbst oder seine Werke hatte Ghib. nicht gesehen, wiewohl doch derselbe im Anfange des 15. Jhdts., al tempo di papa Martino, also zur Zeit Ghiberti's noch gelebt haben soll. Wo der Künstler sich aufhielt und arbeitete, wo die Einöde war, in die er sich zurückgezogen hatte, sagt Ghib. nicht. Jedenfalls lebte derselbe nicht in oder bei Florenz, sonst hätte ihn Ghib. doch kennen müssen. Wenn also Semper mit jenem Meister einen Bildhauer der Domthüren in Florenz, Piero di Giovanni, nur weil er aus Deutschland stammte, identifizirt, so ist das willkürlich; in Italien weilten viele deutsche Künstler, und ich wiederhole, in Florenz lebte dieser räthselhafte den Alten in seiner Kunst angeblich so nah verwandte Mann nicht. Ghib. erzählt weiter ganz unbestimmt, er habe sich beim Herzog von Anjou aufgehalten. X hat Angro; da ich mir dieses Wort nicht erklären kann, so habe ich nach Cicognara's und Lem.' Vorgang Anjou geschrieben. Aber Ghiberti's hs. kann auch einen verderbten Namen aufweisen. Und wäre Anjou auch richtig, geholfen ist damit nichts, denn es gab viele Herzöge von Anjou, und wer gemeint sei, wird nicht gesagt. An den Herzog von Athen ist nicht zu denken, der Künstler müsste andernfalls ja so alt wie Methusalem geworden sein. Ghib. nennt ihn einen statuario und grandissimo disegnatore — letzteres das höchste Lob, welches in Florenz einem Künstler zuertheilt werden konnte, hebt aber seine Goldschmiedearbeiten

hervor, und dass er in seiner Einsiedelei gemalt habe. Welches Metier übte er nun eigentlich aus? Man sieht, Ghib. hatte hier keine bestimmte Anschauung von den Dingen. — Diese Erzählung Ghiberti's kopirte und erweiterte in erheblicher Weise der Autor jener unbekannten Quelle, des „Nichtoriginales"; denn dass dieser, nicht Ghib. selbst hier vorliege, zeigt klar die Vergleichung. Und X wiederholte (p. 87. S. 13; p. 88. S. 1 —4) dessen Text: Jene unbekannte Quelle nennt den Namen des Künstlers Gusmin (etwa = Goswin?). Woher das stammt, weiss ich nicht. Enthielt Ghiberti's Originaltext den Namen, den der Kopist der hs. Bartoli nicht hatte lesen können und darum fortgelassen? Bot die Lokalsage in Florenz den Namen? Alles das sind Vermuthungen. Dann nella pittura, wohl mit Rücksicht auf picto Ghib. XVII. 10. Dann einzelne Zusätze wie R. 5. 10. — Die Motivirung, dass der Herzog von Anjou das metallo, also Gold, für seine Zwecke verbraucht hätte, ist sehr wahrscheinlich — R. 16. 18: Mit del ben viuere gibt der Autor die molti exempli wieder; aber Ghib. meinte damit Modelle, Entwürfe, Skizzen, keine Lebensregeln. Bei Gelegenheit der 438 Olympiade nennt X in der Note Ghib. oder jene erweiterte Kopie Ghiberti's mit dem Namen libro. Ist das letztere hier gemeint, so würde X ausgesprochen haben, dass jene unbekannte Quelle eine zusammenhängende Erzählung bot wie Ghib. selbst sowohl für die Antike (die X aber nicht benutzte) wie für die christliche Kunst des 14. und 15. Jhdts. (von X benutzt). Man muss bedauern, dass X seinen Vorsatz, Ghib.' Zeitrechnung nach Olympiaden, die der Künstler in seiner Liebhaberei und Verehrung für die Antike adoptirt hatte, zu erklären, nicht gleich auf frischer That ausgeführt, vielmehr für die letzte Redaktion, dh. in diesem Falle ad calendas Grecas vertagt hatte. Noch immer ist der Schlüssel zu der Lösung dieser wichtigen Frage nicht gefunden. — V 1. 2. *om.* Gusmin; X ist also sicher von Vas. resp. Vas. von X unabhängig. — Mit Gusmin hörte für X Ghib.' Text auf; es ist fraglich, ob derjenige des „Ghiberti auctus" nicht noch weiter gereicht habe.[1])

Michelozzo. LD. *om.* — S. 5. = unbekannte Quelle (B. Ghiberti auctus oder testo primo?), nicht Billi; X deutet selbst auf dieselbe hin in Note 2. Mit dem hl. Matthäus beginnt in der That Billi's Vita p. 48. 3. Billi's Nachricht in dieser Fassung ist falsch (Billi glaubte aber daran, in der vita Ghiberti's *om.* den Matthäus); Michelozzo leistete Ghiberti nur Beihilfe (Gaye I p. 117.) X (wie auch V 1. 2) erinnerte sich offenbar der Stelle im 2 Commentar Ghiberti's, dem er mehr Glauben und mit

[1]) Nachträglich sehe ich, dass auch Gaye in Schorns Kunstblatt vom 12. März 1839 Nr. 21. für Gusmin — Goswin oder Guilielm (letzteres unmöglich) zu lesen vorgeschlagen hat (*vid.* auch Merlo: Kölner Künstler p. 155).

Recht schenkte, darum *om.* (wie auch V 1. 2.), brachte aber die Note. X' Quelle bot den Namen Michelozzo, nichts weiter; Billi: Michelozo Michelozi. So nannte sich nach Stegmann aber erst der Sohn des Künstlers c. 1480. Billi gehört eben ins Cinquecento. X' Vorlage war in diesem Punkte besser. V 1. 2. nach Billi, also von X unabhängig. — Der Rest von S. 5 kann nach Billi sein. Man bemerke Billi's wie X' unbestimmte Ausdrucksweise; in der Vita Donatello's weit präciser, offenbar schöpfte Billi bereits aus verschiedenen Quellen bei Donatello wie hier, daher die Divergenz. (*vid. sup.* p. 77. 2). — S. 6. 7. = Billi l. c. 4. — Note 3 enthält wohl einen Zusatz aus der unbekannten Quelle. In seiner hs. schrieb X dicesi so, dass es auf S. 6 und 7 zu beziehen ist; dem Sinne nach gehört es zu der Servitenkirche und ist dort sehr am Platze, denn die Kuppel ist von Leon Battista Alberti, den Billi-X nicht gekannt zu haben scheinen. Auf Michelozzo resp. Pagno Portigiani geht die cappella della Annunziata zurück. So V 1. 2. — P. 89. S. 1. 2 = Billi l. c. S. 6. Für A Raugia (Ragusa) las X Perugia (V 1. 2 *om.*), ein verzeihlicher Irrthum. Die Thatsache ist richtig. Nach Sans. II 449. 2 ist ein Contrakt vorhanden, wonach Michelozzo in Ragusa 1464 arbeiten sollte. Milanesi hätte durch die hs. von X seine Notiz angemessen ergänzen können. — S. 3 = Billi S. 5. — Michelozzo ist von der Kunstwissenschaft bisher stiefmütterlich bedacht worden. Erst Pastor im Leben Donatello's wies mit Recht auf seine Bedeutung für die Frührenaissance hin. Michelozzi war mehr als ein geschickter Erzgiesser und in der Verbindung mit Donatello keineswegs der bloss empfangende Theil; im Gegentheil, verfolgt man die gemeinschaftlichen Arbeiten beider, so ist fraglich, ob Donatello nicht den grössten Nutzen von ihm gehabt hatte. Michelozzo war aus einem Schüler allmählich ein Genosse Ghiberti's geworden, der am Taufbrunnen von Siena, an den Thüren des Baptisteriums zu Florenz einen umfangreichen Antheil gehabt hat. Die selbständigen Bildwerke zeigen die Meisterschaft dieses Künstlers in der Plastik. Vor allem war er ein ausgezeichneter Architekt, dessen Einfluss auf die florentinische Profanarchitektur von nachhaltigstem Einflusse gewesen ist. War er der Schüler Ghiberti's in der Bildnerei, so derjenige Brunelleschi's in der Baukunst; vor allem aber ist er bei den Alten in die Lehre gegangen, zu deren begeistertsten Bewunderern er wie Ghib. gehörte. Seine Werke beweisen, mit welchem Erfolge er die Raumdispositionen an antiken Monumenten studirt hat, die Gliederung der einzelnen Elemente untereinander wie ihr Verhältniss zum Ganzen, die Bedeutung des Materiales für die Gesammtwirkung u. dergl. Besonders hat er die antike Dekoration studirt und in dieser Beziehung die entzückend-

sten Sachen geliefert (Kanzel in Prato, Hof des Pal. Vecchio, Cappella del Crucifisso etc.). Nach dieser Seite ist Michelozzo's Einfluss auf das 15. Jhdt. noch lange nicht gewürdigt worden. — Vas.' wie seiner Vorgänger Biographien geben von diesem Künstler ein unvollständiges und schiefes Bild, und das ist der Grund, dass er bisher als ein untergeordneter Künstler geachtet wurde.

Desiderio da Settignano. S. 4. = LD. p. 120 S. 11. 12 (doch verändert). LD. liegt auch Billi zu Grunde. Petrei bringt flüchtiger Weise Desiderio's Werke unter Luca della Robbia. — S. 5. 6 = Billi p. 46. 5. 6. — S. 7 = Billi S. 8 und unbekannte Quelle? (wegen der genaueren Bestimmung der Oertlichkeit?) Das Werk ist von Bernardo Rossellino; der Contrakt ist erhalten. S. 8 = Billi S. 7. — S. 9 = Billi S. 7 und jene Quelle. V 1. 2 nach Billi und Alb. F., dazu eigene Notizen. Alb. F. nennt die in S. 5. 6 genannten Werke (die anderen *om.*), dazu das Crucifix mit den Engeln und Christo sopra il calice von Baccio da Montelupo, die Maria Magdalena Desiderio's in Sta Trinita, dessen Arbeiten in der Pazzikappelle, das Marmortabernakel in St. Piero Maggiore. X also völlig unabhängig von Alb. F. — Billi ist die Quelle für die Nachricht von X. und Vas., dass Desiderio die Marietta Strozzi gemeisselt habe — offenbar die populare Bezeichnung in Florenz für eine bestimmte Büste im Strozzipalaste. Wo das Original ist, weiss ich nicht; nach Sans. III. 109 in Frankreich. Aber seitdem Bode mehre Porträtbüsten der Berliner Sammlung der Reihe nach auf diese Dame getauft hat, ist meine Skepsis gegen alle Marietta Strozzi-Darstellungen einstweilen sehr gross.

Andrea del Venocchio. S. 10 = Billi p. 47. 3 oder jene neue Quelle? Dass Verrocchio Schüler Donatello's war, sagt allein (soweit wir wissen) Billi, dann X, vielleicht auch die unbekannte Quelle. Vas. nicht, obwohl er Billi vor Augen hatte. Vas. übte in einzelnen Fällen Kritik an den Notizen Billi's (indem er öfters wegliess, was ihm nicht richtig erschien, resp. Aenderungen anbrachte). Nach Billi wiederholte dies Bald. I. 536. Bald. citirte dabei Billi: „Ed in un altro manoscritto annesso a un libro minor del foglio, segn. num. 285 fra diverse memorie di pittori, scultori e architetti di quei tempi si legge a. c. 45 a tergo . . . ch'egli fu discepolo di Donatello." Das ist der Codex Petrei, wo in der That a. c. 45 b. die Vita Verrocchio's steht. Dass darum die Nachricht nicht an Glaubwürdigkeit gewinnt, Bald. vielmehr diese in der libreria Strozziana befindliche hs. Petrei's überschätzt hat, ist klar. Bald. erwähnt noch eine andere hs. derselben Bibliothek, die er antichissimo nennt; ich dachte einen Moment, dass damit das Manuscript von X gemeint sein konnte. Das ist aber nicht der Fall, denn einmal befand sich dieses

bei den Gaddi, und sodann passen die von Bald. citirten Worte nicht: „che uno de' suoi primi, e non il minimo, *(discepolo di Donatello)* fu Andrea del Verrocchio". Lautete so die Nachricht, dann war sie werthlos, da Verrocchio, wenn überhaupt, nur einer der letzten Schüler Donato's sein konnte. Nach D. Moreni bibliografia I p. 418 (ed. Florenz 1805) ist dies der Codex Gelli gewesen, der sich in der Biblioteca Strozzi Nr. 952 ehedem befand, nach v. Fabriczy l. c. p. 7 jetzt im Besitze des Herrn Bibliothekars Mancini in Cortona. Ich habe diese hs. noch nicht prüfen können, möchte aber auch ihren Angaben nicht allzuviel Vertrauen schenken. Ob X diesen codex Gelli gekannt und also benutzt hat (vielleicht mit jener unbekannten Quelle identisch?), vermag ich noch nicht zu sagen. — Von Bald., der zwar eine ausgezeichnete profunde Quellenkenntniss, aber wenig Quellenkritik besass, gelangte die Notiz in die moderne Kunstwissenschaft. Ich hege aber grossen Zweifel an der Richtigkeit derselben; höchstens könnte Verrocchio bei Donatello nur die Marmortechnik gelernt haben, und als er in dieser Lehre war, beschäftigte sich Donatello mit Erzwerken, deren Technik Verrocchio weit besser intus hatte als sein angeblicher Lehrer. Denn wenn Verrocchio (geb. 1435) Schüler Donatello's gewesen wäre, so hätte dieses Verhältniss erst nach dessen Rückkehr von Padua, also frühestens 1454 beginnen können; und sollte ein so genialer Künstler wie Verrocchio mit 19/20 Jahren nicht schon selbständig gewesen sein, wenn man bloss das Quantum von Werken in Betracht zieht, das er nach der Freigebigkeit der heutigen Verrocchioautoritäten bis zu seinem Tode 1488 geleistet haben soll. Was am meisten aber gegen die Schulabhängigkeit Verrocchio's von Donatello spricht, ist die tiefgehende stilistische Verschiedenheit, die zwischen den Werken Verrocchio's und denen Donatello's, besonders denen der letzten Jahre (Lorenzokanzeln, Asketengestalten) besteht. Meinem Dafürhalten nach war Donatello nicht der Lehrer Verrocchio's; freilich ist ein natürlicher Vorgang zwei so geniale Meister künstlerisch in unmittelbare Beziehung zu einander zu setzen. Verrocchio entwickelte sich in einer Goldschmiedewerkstatt. — S. 11 = Billi l. c. — S. 12 = Billi S. 4. Die Nachricht ist falsch. Leonardo's Bruni Grabmal ist ganz von B. Rossellino's Hand. Billi ist aber die Quelle (wie jetzt erwiesen ist) für eine Reihe von Anecdoten und falschen Angaben, die Vas. adoptirt hat und theilweise von jenem die neuere Kunstgeschichte. Billi-X schreiben messer Carlo, eine Flüchtigkeit, da sie kurz zuvor von dessen Grabmal von der Hand Desiderio's berichtet haben. Vas. M. Carlo Bruni. — S. 13 = Billi S. 7 oder wohl neue Quelle. Freilich bei Petrei kann man nie wissen, wieweit Billi's Original gewahrt ist. (Petrei: molte ſtorie in Santo

Giouanni). — S. 14 = Billi S. 7. — Pag. 90 S. 1. 2. = Billi S. 4. 6 oder neue Quelle? — S. 3 = Billi vita Donatello's p. 40. 4; p. 41. 3. (*vid. sup.* p. 76. 5. Danach ergänzte ich die Lücke). — S. 4. 5 = Billi S. 3. 5. (alla catena = unbekannte Vorlage? so auch Vas.) V 1. und noch mehr V 2. nach Billi und eigenen umfangreichen Notizen; auch nach Alb. F. (z. B. dass der Engel auf der Taufe Christi in San Salvi von Leonardo da Vinci sei; aber die tre quadri grandi di Hercole in tela im Palazzo Vecchio (Alb. F. p. 15) *om.*; nennt dafür nur fece cartoni di alcune ſtorie et quadri).

Pag. 91. Stefano Pittore fiorentino etc. steht hs. p. 75a hinter Nerj di Bicci p. 74b.; wegen der Randnote (Anm. 1.) kommt der Passus hierher. 2 scimia — ritraeua in modo *(del.)* tanto naturale *sup.* 3 cose che — saquisto 4 Dicono 5 Dipinse 6 tranfiuratione — nr̃o signore — Acantò 7 davinegia 8 Panj 9 DiPinse — Santo lassuntione — nostra donna. — Ueber diesen Künstler *vid. sup.* p. 54; 230 seq. S. 5 steht hs. p. 82a. mit Rücksicht auf Note 3 hierher versetzt. 10 tossichanj 11 fiorentinj — Ueber Giounnni Tossichanj *vid. sup.* p. 61. 4; p. 246; 257 seq. X kannte nur ihre Namen nach seiner unbekannten Quelle, keine Werke. — S. 6 = hs. p. 74b. 13 Pittore fiorentino, 14 facilita ma non furono le sue cose di *(del.)* fu 15 et — infirenze 16 carmino 18 camaldolj 19. A. steht eine Reihe tiefer als Bicci 20 giotto — Endpunkte (excl. S. 2) *vac.* — 1. 2. 4. 6. 11. 12., *vac.* — 2. 3. 13., et.

Pag. 92. 1. 4. 13 santa 2 martello 2 (2×). 26 e 2. 8. 24 san 2 xp̃ofano 4 Jn — maria — fiore 7 nerj 8 marcho 10 largha 11 E — nunziata 12 sto Gismondo In sto spirito vna tauola dell' agnolo raffaello et tobia edifua mano (von In an *del.*) 13 ſan friano 13. 17 Dipinse 13 (2×) 16. 19 vna 14 apollonia 15 firenze — alla iustitia 17 ognisantj 18 Lenzj e Et 20 raffaello et tubio Danach p. 75a der hs. Stefano (*vid. sup.* p. 91.); danach S. 11 seq. 21 d'ant° — bancho 22 fiorentino 23 del Diabete Randzusatz. 24 et — filippo 25 Pilastro 25. 27 d'orzanmichele 26. 1° — santo 27 sto — Endpunkte *vac.* — 22 (2×)., et — 2 (2×). 5. 13. 15. 21. 22., *vac.*

Pag. 93. 1. 1° 2 Pilastri 3. 15 31 santa 3 maria — fiore 4 nunziata — fuora, 4. 16. 25 vna 4. 16. nr̃a donna 5 Basso 5. 7. 23 e 6 vno 7 del mezo *sup.* 8 legnaiuuolj. S. 4 = hs. p. 75b. 9 Rosselj *sup.* — fiorentino scultore, 10 proconsolo, perche *(del.)* talmente chiamato perche *sup.* 12.; *vac.* 14 picchole Verweisungszeichen für fu excellente am Rande. 16. 31 firenze 17 franc° nori 18 san miniato amonte, 19 portogallo 20., con 21. riscontro bis sepolcro *sup.* — adornamentj, — quale condusse, — possibile, con li hornamentj ariscontro a detto *del.* 23 Fece vna tauo

sanbastiano (a tauo *del.)* — d'empoli 25 Napolj Et 26 vn' 27 fiorentinj 28 vn 30 M$\curlyvee$ — Endpunkte (excl. S. 3) *vac.* — 13. 21. , et — 4 *(2×)*. 23 *(2×)*. 26. 28 *(2×)*., *vac.*

Pag. 94. 1 rucellaj 2 loggia, dellaquale prima haueua fatto *(del.)* il modello — fece *sup.* — migliorino guidottj S. 2 = hs. p. 76a. 3 fiorentino 4. 5. 8. 12 santo 4 stefano — ponte, 6. 20 santa 7. 22. 25 vna 7 schalj, — l'altro 8 terza, 8. 21. 22. 25 e 10 dell 10. 22 san 11., et perche staua a sto Domenicho, era *(del.)* chiamato — fra giouannj *sup.* 11. 12 fiesole, 12. 15 firenze 13., fu — natura, 14 infirenze, 15 san marcho — Dipinse 17. 22 E 20 trinita , 22 gilio 23 iparadiso 24 tempio 25 Djpinse — Le marie S. 12 = hs. p. 76b. 26 Argentj, 27 nunziatia — Endpunkte *vac.* — 1. 3. 12. 22. 25. , *vac.*

Pag. 95. 1 agnolj 1. 19. 24. 25. 28 e 2 vno — vn 3. 19 santa 3 maria nouella 6 tauola anchora *(del.)* della — Palazzo — medicj, et acanto li vi *(del.)* et allontorno della quale *sup.* 7 dipisse 8 san — da fiesole 10 cosciute — chj ha alquanto capr *(d. h. capriccio) (del.)* visto 11 luscio 11. 14 vna 11. 22 nr̃a donna 13 Dipinse — Papa eugenio S. 8 = hs. p. 77a. 15 Pittore 15. 19. 24. 27 firenze 20 Ardingellj — sono Ritratte dal *(del.)* Dipinte — petrarcha. Auf Don Lorenzo Monaco folgt Lippo; aber *vid. sup.* p. 82. — S. 12 = hs. p. 77b. 23 fiorentino Pittore, 24. 26 spagna — assaj, 25 pitture, S. 13 am Rande 26 doro — et — Re 27 honore tornando — Endpunkte 76 (excl. S. 1. 2. 7. 10. 11) *vac.* — 4. 5. 15. 16. 20. 22. 23. 24. 25. 27., *vac.*

Pag. 96. 1. 5 Bandiere 2. 13. 26 firenze 2 filippo — scholaj detto lo *(del.)* Spano tanto 4 esso, et essendo *(del.)* hauendo *sup.* 6 vacchereccia, 7 Botteghe — oreficj nelle 8 beffe, o, 9 con dire, o, o, o, *sup.* — , si 12 sauiddero, 13 e — Jn — sta 14 maria nouella — Beneditione S. 4 = hs. p. 78a. 16 fiorentino 17 forzore darüber forzore — Abito — arezo, 19 san miniato amonte 20 Pittore — carmelitano — fu *sup.* 24 uero, — fintj, 26. 28 sto 28 spirito — vna 29 D'altare — orzanmichele — Endpunkte (excl. S. 3. 5. 7) *vac.* — 4. 10. 11 *(2×)*. 14. 17. 27 *(2×)*. , *vac.* — 4 *(2×)*. 5. 18. 21 *(3×)*. 23 *(2×)*. , et.

Pag. 97. 1 Dipinse — sta 2. 7. 8. 10. 13. 17. 19 vna 3. 26 impicchatj. S. 2 = hs. p. 78b. 4. 13. 22 nuntiata 5 Di Donato — stanza 6. 13. 14. 19 e 6. 16. 17 san 6 lorenzo 7. 15. 16 Et 7 cappellj 10 Fece *(del.)* Dipinse *sup.* 10. 12 Palazzo 10 laquale al presente *del.* — quando bis scacciatj interlinear 11 cauatj, 12 doue che *(del.)* S. 5 interlinearer Zusatz. 15 murate 18. 21 E 18 dannalena 19 vn S. 8 am Rande 21 carmino 23 Dipinse S. 11 = hs. p. 79a. 25 Pittore 26 andreino 27., da vno che 28 insu *sup.* — firenze — seco *sup.* 24. 30. ,

et — Endpunkte (excl. S. 1. 10) *vac.* — 2 (2×). 5. 10. 11 (2×). 19. 25. , *vac.*

Pag. 98. 1. , et piu *(del.)* veggonsi 3 firenze 3. 18 (2×). 27 san 3 Gilio la *(del.)* — vna facciata dreto all altare della cappella maggiore *(del.)* che 4 dreto allaltare altare *inf.*, nachträglich eingeklemmt zwischen 2ª und dipinse 6 vinetia 6. 10. 12. 18 (2×). 23. 26 vn 7 dette acio 8. ; *vac.* 9 detto omicidio *sup.* 10 ossa 10. 25 sto 10 andrea 11 vno 12. 29 fanta mª 12 nuoua 14 santa 15 Battuto S. 5 = hs. p. 79b. 16 fratj, 17 caualcantj 17. 20. 25 nuntiata 19 franciescho. 21. 29 M⌒ — medicj 22 Donna 24 Et (2×). 25 giuliano 26. 27 e 27 nella cappella di santa (a cappella *del.*) pilastro della cappella *sup.* nell aus Versehen gelassen. 28 Barbera cosa *(del.)* opera 29 fiore 30 vcello — nicchοlo 31 tollentino — fiorentinj 32 vederle — Endpunkte (excl. 1. 3. 4. 5.) *vac.* — 1. 23. , et — 6. 9. 11. 13. 22. 31. , *vac.*

Pag. 99. 2 e — mano, 3 ci von crucifisso *sup.* — atorno. Der Rest des Satzes am Rande 4 sull 5. 6 san 6 vno —, con maria — , giuliano cosa *(del.)* opera S. 3 = hs. p. 80a 8 podesta 9 cittadinj statj — dinpichatj 11 saquisto — non piu da castagno ma *sup.* 12 impicchatj 13 Poco am Rande Fuorj 13. 23 firenze 14 carduccj, — pandolfinj 16 scharperia 17 vicario, 17. 30 vna 17 carita 18 uccello fiorentino Pittore 19 paesj, — uario, S. 7 interlinear 23. 27 santa maria 23 nouella 24 quando xp (dh. *xpo)* — Adamo, S. 9 = hs. p. 80b. 25 Dipinse 27 fiore — M⌒ 28 aguto inghilese — fiorentinj 30 vedere — Endpunkte (excl. S. 6. 9) *vac.* — 1. 2. 10. 13 (2×). 17. 21. 24 (2×). 28 (2×). , *vac.*

Pag. 100. S. 1 interlinearer Einschub. 1 carmino 2. 20. 22. 23 vna 3 agnolj 6 Baldaccio, 8 sto tomaso 9. 23 Dipinse 9. 10. 23 san 10 miniato amonte 11 disopra intorno, S. 6 Randzusatz 13. 20. 22 medicj 14 largha 15 fece S. 8 = hs. p. 81a. 17 fiorentino 18 sueggono 20 firenze — vn — grata, 21 palazzo — caso pº francescho 22 bella, 23 pistoja — jacopo — Fu di mano di pisellino interlinear mit Benutzung des Randes 25 et 26 francº — Endpunkte (excl. S. 7) *vac.* — 15. 25. , et 4. 22. 25. 26. , *vac.*

Pag. 101. 1. 11 fiorentino 2 pesello, 5 In Firenze nachträglich vorgesetzt — Nel. 5. 12 santa 5 e 7 segª 8 andreino die Worte von filippo bis castagno ÷ sind nachträglich zwischengeschrieben. 9 In Pistoja nachträglich vorgesetzt 9. 12. 23 Dipinse 9. 14. 18. 24 san 9 vna 10. 12 trinita. S. 4 = hs. p. 81b. 11. 23 Pittore 12. 24 firenze 14. 24 gilio 16 seruj 17 vn — nunziata 19. , vno 20 legname molto bello, et *(del.)* che con gran *sup.* 21 disegno del *sup.* — galluzzj, 22 sapientia 23 vinetia

25 cappella dell (*del.* X wollte schreiben dell' altare maggiore) 26 impicchatj — Endpunkte (excl. S. 3) *vac.* — 1. 7 (2×). 25. 26. 27. , *vac.*

Pag. 102. 1. 5. 6. 7. 9. 12 fiorentino 2 nella —, morse 3 valente, 5. 7. 8. 12. 13 Pittore 6 corso S. 6 = hs. p. 82 b. 7 strozzj 8 mombertino 9 machiauellj 10 monte lupo — san giouannj 11 d'orzanmichele 12 el 13 darouezano — 1. 4. , *vac.* — Endpunkte *vac.*

Bicci di Lorenzo und Neri di Bicci. Ueber die Bicci hatte X (resp. seine Vorlagen) recht eingehende Kenntniss. Diese Familie existirte noch im Cinquecento, ihre Angehörigen konnten also gelten und galten auch wohl als lebendige Chronik für die Thaten ihrer Vorfahren. X unterscheidet nach seinen Quellen richtig die einzelnen Glieder, die er freilich an verschiedener Stelle bringt, durch Noten aber ihre Zugehörigkeit vermittelnd: So kannte er den Lorenzo de' Bicci nicht nach Billi, sondern nach einer anderen Quelle, vielleicht (*vid.* p. 92. Note) aus dem testo primo. Werke von Lorenzo de' Bicci kennt X ebensowenig wie wir. In den Akten der Opera kommt er öfters vor bei untergeordneten Pinseleien. In der Loggia (p. 37. 38. 39) habe ich ihn mehrfach genannt: Er bemalte die Figuren an der Loggia. (Ich bemerke, dass es dort Lorenzo de' Bicci heissen muss.) Sein Sohn hiess Bicci von 1373—1452. S. 6. 7 = unbekannte Quelle (B oder testo primo)? Billi (p. 1) setzt den Bicci (nur diesen und seinen Sohn Neri kannte er) um's Jahr 1410 an; ebenso X p. 121. Man könnte bei 1400 ein Versehen von X annehmen; allein auch V 2. (V 1 nicht) bringt dieses Jahr, und wie gerade aus dieser Vita besonders prägnant erhellt, kann Vas. den X nicht benutzt haben. So möchte die ungefähre Zeitbestimmung (1400) jener anderen Vorlage entnommen sein. Billi's Datirung um 1410 wie die der zweiten Quelle um 1400 sind nun richtig; die letztere mit Rücksicht auf die Matrikel (Loggia p. 316) ist sogar vorzuziehen. Dort begegnet dieser Fapresto-Maler in dem libro F. von 1386 bis 1408 und zwar a. c. 223. Also 1400 stimmt. — S. 8. 9. = Billi p. 14. 11; p. 15. 8. — S. 1. 2 (p. 92) = wohl andere Quelle. Weder X noch Billi geben den Inhalt der Malereien an der facciata an, wohl aber Vas., der sie noch gesehen und demgemäss beschrieben hat. Mit dem che tutto è di sua mano Anspielung auf die wohl übertriebene Körperlänge des Heiligen von $12^1/_2$ Ellen. — S. 3. 4. 5 = Billi p. 16. 2. 3. 4; p. 17. 1, doch wohl auch andere Quelle. Wie v. Fabriczy l. c. richtig vermuthet, ist S. 4 la cappella Martini (nicht Martirj) zu lesen. Dieselbe malte, wie X angibt, Bicci, aber wohl mit Hilfe Neri's aus, nicht Neri allein (Billi). — Billi berichtet, dass Bicci und sein Sohn Neri eine Kappelle der Lenzi in Ognisanti ausgemalt hätten; jene zweite Quelle vermerkte nur die Autorschaft Neri's.

X traute der letzteren mehr und setzte die Notiz unter Neri de' Bicci. Die doppelte Erwähnung dieser Malerei im Billi (im Strozzianus mit dem vorsichtigen Dicono, das Petrei *om.*) scheint dadurch entstanden zu sein, dass Billi zwei verschiedene Quellen hier zusammengesetzt hat. — S. 6. 7. 8 = andere Quelle (Billi *vac.*). — S. 9 = theils Billi l. c. theils andere Vorlage — S. 10, den X wohl aus Versehen erst unter die Werke Bicci's gesetzt hatte, nach jenem zweiten Gewährsmann. In der That Neri de' Bicci war der Urheber dieser Tafel vom 17. Mai 1471 (*vid.* Sans. II 81). — Vas. hat eine grosse Confusion angerichtet. Zu Gebote standen ihm ausser eigenen Nachrichten der Text von Billi und wohl auch jene andere Vorlage; letztere muss er aber nur unvollkommen haben benutzen können (wohl auch nur in V 2). X kannte er nicht (von Vas. hier total verschieden). Alb. F. wie auch LD. erwähnen diese Künstler nicht, wohl weil sie dieselben für zu unbedeutend hielten. Alle Werke Bicci's schrieb Vas. dem Lorenzo zu, sodass er für dessen Sohn nichts übrig behielt. V 1. folgte Billi, doch in anderer Folge, nennt die Malereien für den Dom, Camaldoli, Carmine, beschreibt genau die Arbeiten in und an Sta Croce. Dann erwähnt er mehrere Werke ausserhalb von Florenz (in Fuligno und Arezzo), darauf die sala Medici. Von Lorenzo und Bicci seien die Malereien in St. Marco, von Lorenzo und Neri die in Ognisanti. — Man sieht, Billi lag hier zu Grunde. V 2. hat dieselbe Verwirrung, aber eine grössere Fülle von Notizen. Für die zweite Ausgabe konnte Vas. neben Billi vielleicht noch jene andere Quelle benutzen (für die erste wohl noch nicht); er nennt nämlich die Jahreszahl 1400, doch in seiner flüchtigen Weise als Geburtsjahr Lorenzo's; freilich die in S. 5 bis 8. 10 enthaltenen Nachrichten *om.* Vas.

Nanni di Banco. Ant. Billi und il testo primo, welche v. Fabriczy in seiner flüchtigen Ausgabe für eine und dieselbe Quelle erklärt, die aber beide nichts mit einander zu thun haben, waren hier X' Vorlagen. S. 11 wohl testo primo, andernfalls müsste Petrei (p. 47. 8. 9) Billi's Originaltext nicht vollständig kopirt haben. Del male di diabete, der Randzusatz, wohl nach t. p. Nanni di Banco kann nur in sehr bedingter Weise Schüler des ihm fast gleichaltrigen Donatello's genannt werden. Beide waren selbständige Künstler, dazu Genossen, die miteinander wetteiferten, deren gegenseitige Abhängigkeit aber nur in Aeusserlichkeiten bestand. Nanni di Banco hing dabei noch mehr wie Donatello mit der früheren Weise zusammen. Seinen Statuen besonders haftet noch eine gewisse geistige Dumpfheit und Befangenheit an, die in dem Maasse bei seinen Reliefs nicht mehr besteht, und aus der zweifelsohne sich der Künstler vollständig befreit haben würde, wenn er länger gelebt hätte. Als kaum

erschlossene Blüthe, die aber schon zu den schönsten Hoffnungen berechtigte, sank er dahin. Nanni's Begabung scheint für die Reliefplastik, nach dem was erhalten ist, zu urtheilen, grösser als für Statuen gewesen zu sein. Marmorplastiker wie er war, musste ihm Donatello, aber nur derjenige der ersten Periode, des St. Marcus und St. Georg, als der gleichstrebende ideale Genosse erscheinen; Excentricitäten und Bravourstücke der Technik, wie sie Donatello mit den Campanilestatuen vollführte, wären von ihm nicht zu erwarten gewesen: Ein gewisses Gleichmaass, ein Sinn für Wohllaut und Schönheit der Formen, für sorgfältige Durchbildung, ein Naturalismus, der nur als Mittel zum Zweck, nicht als Endziel gilt, eine innere Bewegung, ja Pathos, dazu eine reiche Phantasie, glückliche Erfindung verbunden mit einer gewandten Hand, diese Eigenschaften sind für den aufmerksamen Beobachter seiner Arbeiten wahrnehmbar und machen den Künstler zu einer überaus liebenswürdigen und anziehenden Erscheinung. Nanni wäre schliesslich Ghiberti ein gefährlicher Concurrent geworden, mit dem ihm gleichwohl eine gewisse geistige Verwandtschaft, die Vorliebe für die Antike einerseits, für eine rein malerische, genrehafte Motive nicht verschmähende Behandlung andrerseits eigen waren. — S. 12 p. 93 S. 1 = Billi l. c. Die Nichterwähnung des hl. Eligius (p. 92. S. 13), ein zweifellos ächtes Werk Nanni's, erregte eine Zeit lang das Bedenken unseres Anonymus. Er machte, wie so oft, eine Randbemerkung; dann aber, wohl weil er von der Autorschaft Nanni's oder von der Zuverlässigkeit des t. p. überzeugt war, strich er den Passus aus und schob die Notiz zwischen die nach Billi geschriebenen Sätze. S. 13 ist also nicht „intercalata posteriormente" (v. Fab.), vielmehr mit dem übrigen Texte gleichzeitig. — Hier also die genaue Nachricht über eine Vorlage, welche X sicher benutzt hat, denn die Cassirung der Notiz spricht nicht gegen ihre Existenz oder Benutzung. X hat sie schon einmal im Leben Donatello's (p. 76) citirt. Wir können daraus wohl schliessen, dass sie Nachrichten über quattrocentistische (auch trecentistische?) Künstler in Florenz enthielt, selbst aber erst dem Cinquecento angehörte (*vid.* auch die Bemerkung am Ende des Commentares zu Nanni di Banco). Ob sie identisch sei mit Quelle B, worauf man ja verfallen könnte, (aber ?? *vid.* ad Brunelleschi), oder mit dem „Nichtoriginale", was auch nicht einleuchtet, ist sicher nicht zu entscheiden. In letzterem Falle hätte der Autor. Ghiberti benutzt und erweitert. Jedenfalls ist sie mit Billi nicht identisch, aber wohl parallel mit ihm anzusetzen. Ob Vas. sie gekannt hat, ist ungewiss. Wo man Benutzung vermuthet, lauten die Worte so unbestimmt, dass wieder Zweifel entstehen. — — St. Filippus, an dessen Basis ein geschmackvolles, antikisirendes Rankenornament mit einem allerliebsten

nackten Putto darinnen sich befindet, und die Quattro Santi gehören stilistisch zusammen und sind wohl die frühesten Arbeiten Nanni's an Orsanmichele. St. Eligius, eine Gestalt von edler Würde und schönem Schwunge, zeigt in der Haltung des Körpers und der Hände eine gewisse Aehnlichkeit mit Donatello's St. Marcus und möchte also nach jenem Evangelisten entstanden sein (also nach 1412). Die drei Nischen, die nach Vorschrift gothisch sein mussten, an denen aber die Blattornamente, besonders die an den Schrägen der Spitzgiebel die spätere Hand verrathen, sind wohl nach Nanni's Entwürfen gemacht, eigenhändig wieder die in den drei Spitzlunetten befindlichen bedeutenden Halbfiguren und die reizvollen Reliefs an den Basen. Aber ich schreibe Nanni di Banco (*vid. sup.* p. 287.) auch den hl. Petrus zu (wie schon Pastor gethan hat). Der scharfknochige Kopf findet in den beiden hinteren der Quattro Santi seine Gefährten. Auf die stilistischen Merkmale hat Pastor schon hingewiesen. Den schwachen hl. Jacobus freilich hat er nicht gemacht. — S. 2. 3 = Billi oder testo primo? Nach Billi soll Nanni noch altri (Evangelisti) acanti für die Domfaçade gearbeitet haben, allein das ist falsch. Der Evangelist Lucas ist das Werk Nanni's. In der leichten, eleganten, kühl vornehmen Haltung, in der schwungvollen Gewandung, in der Bartbehandlung ähnelt er durchaus dem hl. Eligius, der zu gleicher Zeit wie jener entstanden sein mag. Das schönste Werk des Künstlers ist das Relief der Porta della Mandorla. Ich habe bereits die Eigenschaften und Vorzüge Nanni's mit besonderer Rücksicht auf dieses Werk hervorgehoben. Ich möchte hier nur auf den reizenden Madonnentypus hinweisen, auf die entzückenden, lebenswahren Engel, besonders auf den mit gekreuzten Beinen stehenden an der Spitze, der den Dudelsack spielt, sodann auf die Prachtgestalt des hl. Thomas, die vor innerer Erregung bebt und mit so sprechendem Ausdruck Kopf und Hände erhebt. Dabei hat der Künstler Musse für die eingehendste Detailausführung gefunden (Kopftuch und Krone, bei Maria die Säume etc.). Donatello hat nach den Akten der Opera zwei Köpfe von Propheten für diese Composition nachträglich gearbeitet; doch vermag ich dieselben nirgends zu entdecken. — Vas. wusste über Nanni di Banco herzlich wenig. Was er bringt, lässt im Zweifel, ob er den testo primo benutzt hat. Nach ihm war Donatello Nanni's Lehrer (also testo primo?). Von Werken nennt er den hl. Filippus nach Billi (Alb. F. *vac.*), dazu eine unwahrscheinliche Anecdote; die Quattro Santi nach Billi (Alb. F. *vac.*) wieder mit einem Geschichtchen. Dann einen Evangelisten am Dom nach Billi (Alb. F. *vac.*). Et ſtimaſi, führt V 1. 2 fort, che il Santo Lò . . . ſia mediſimamente ſuo. Liegt hier eine Anspielung auf il testo primo vor? Danach

der Tod am male di fianco. Endlich Dicono alcuni che il Frontispizio sopra la porta di Santa Maria del Fiore . . . fù di sua mano . . . Ma gli altri lo attribuiscono a Jacopo della Fonte. Wer diese anderen seien, welche Quercia für den Urheber des Reliefs halten, sagt V 1. nicht. (V 2. *om.* den Passus.) Vas. glaubte den altri mehr und führt das Werk im Leben Quercia's an. Dicono alcuni = testo primo? auch Alb. F. könnte gemeint sein; aber fraglich ist, ob Vas. hier diesen benutzt hat, denn die einzige Statue, die dieser an Orsanmichele von Nanni nennt, den hl. Jacobus, und welche nicht von Nanni ist, *om.* Vas. „Dicono" lässt auf gleichzeitige, mündliche Ueberlieferung schliessen; also wäre der t. p. im Cinquecento entstanden? Doch mag das wieder eine jener conventionellen Wendungen sein, welche Vas. bei Quellencitaten so häufig gebraucht. Sans. II p. 164 bezweifelt, dass der hl. Eligius von Nanni sei. Er beruft sich nicht sowohl auf den Stil des Werkes als vielmehr auf den „dubbio" Vasari's und darauf, dass ein angeblich altes Msc. bei Bald. I p. 427 die Statue nicht nenne. Aber Vas. spricht keinen dubbio aus. und jenes Msc. Bald.' ist die im Leben Verrocchio's bereits citirte Kopie Billi's von Petrei, die Bald. in der libreria Strozziana las. Er citirt Petrei's Worte verbotenus. Den Umfang der Kopie gibt er auf 45 Blätter an, was richtig ist; das ganze Buch Petrei's hat aber 110 Blätter. Ich habe bereits betont, dass Bald. diese hs. sehr überschätzt habe. Bald. I p. 428 nennt noch ein anderes Msc., grande quanto un foglio comune, grosso circa a un dito, das in der libreria Gaddiana sich befände unter dem Titel Frammento di Vite di Pittori, scritta di propria mano, che si dice, di G. Vasari etc. Diese Beschreibung passt genau auf die hs. von X. Ort und Volumen stimmen, auch in betreff der Schrift konnte der Glaube entstehen, dass sie die Vas.' sei; sie ähnelt derselben etwas. Dagegen spricht nur der Titel (der jedoch im Laufe der Zeit in den jetzigen umgeändert sein kann, (etwa als die hs. Eigenthum der Magliabechiana wurde?), ferner die Worte, die Bald. aus der Vita Nanni's mittheilt; aber Bald. scheint den Text von X nicht verbotenus reproducirt zu haben, sondern gekürzt (einfach die Titel der Werke) und mit Lesefehlern. Ich glaube in der That, dass Bald. sowohl die hs. von X wie von Billi (Petrei) in Nanni's Vita benutzt und citirt habe. Das dritte Citat endlich, wonach Bald. 1421 als Todesjahr in antiche scritture Strozziane gelesen haben will (Sans. II. 164; Bald. I. 429.), was unzweifelhaft richtig ist, hat er aus den jetzt im Staatsarchive befindlichen Spogli Strozziani geschöpft. Es beruht aber auf einer selbständigen Berechnung Carlo Strozzi's nach den Büchern der Opera, die Bald. ebenfalls eingesehen hat. (Auch Vas. kannte die Akten der Dombauhütte, hat sie aber

hier nicht benutzt.) — Nanni hatte einen (wohl jüngeren) Bruder Francesco, der Maler war (*vid.* Loggia p. 366, dort die Matrikel).

Antonio e Bernardo Rossellino. LD. p. 120. 14. — S. 4. 5 = Billi p. 46. S. 9. und andere Quelle (testo primo?). — S. 6 = testo primo? Der Wortlaut stimmt fast genau mit dem Billi's p. 47. S. 2., nur dass Billi oder besser Petrei Bernardo als Urheber der Madonna del latte nennt (Versehen Petrei's?). Es ist ein Werk Antonio's (so Alb. F. V 1. 2) und v. Fabriczy's Note ist überflüssig. — S. 7 = Billi l. c. S. 10 (oder t. p. ?). — S. 8. = Billi p. 47. S. 2. Napoli Schreibfehler Petrei's. — S. 10. 11 = Billi l. c. S. 11. 1. — P. 94. S. 1 = Billi l. c. S. 11. Die Notiz Billi's über Luca's della Robbia Theilnahme an dem Werke in San Miniato brachte X im Leben Luca's (p. 80. 8; dort *om.* Billi). Im Leben Verrocchio's der Vermerk, dass die Madonna über dem Grabmal Leon. Bruni's von Verrocchio sei (X. Billi; hier *om.*). — V 1. 2. nach Billi und eigenen Nachrichten. Vas. schreibt das Modell der casa und loggia Ruccellai dem Leon Bat. Alberti zu. Der Cicerone V p. 96 vermittelt, indem er Bernardo Ross. das Modell Alberti's „vielleicht" ausführen lässt. Ich halte Billi's-X' Angabe für richtig. Freilich wer Antonio Guidotti war, weiss ich nicht. Vielleicht liegt ein Lesefehler Billi's vor und Antonio (di Tuccio) di Marabotino (zu Migliorino) Manetti (zu Guidotti), der bekannte Gelehrte, Architekt und Panegyriker Brunelleschi's ist gemeint. Der Gleichklang der Namen liesse dies zu.

Giovanni dal Ponte. Wie dieser Trecentist (den Billi und somit X (p. 121. R. 10.) um's Jahr 1360 ansetzen) unter die Quattrocentisten gerathen sei, bleibt ungewiss; X bemerkte wohl, dass er ihn bisher ausgelassen hatte und holte ihn nach. X gibt Billi p. 14. 1. 2; p. 15. 1. 2. — V 1. nach Billi und, weil er nach Sto. Stefano seinen Beinamen führte, schrieb er ihm eigenmächtig einige Malereien in jener Kirche zu. V 2 noch reicher.

Fra Giovanni da Fiesole. LD. p. 120. 5 liegt Billi wie X zu Grunde. Billi-X setzen ihn um 1430 an. — S. 4—12; p. 95. S. 1 —4. S. 5 R. 8. 9. S. 7 = Billi p. 18. 8—12; 19. 5; 20. 1—5; 21. 1—4. — P. 95. S. 5. R. 9. 10. S. 6 = andere Quelle (t. p.?), von Vas. nicht benutzt. Vas. nach Billi und eigenen Nachrichten, die hier sehr reich sind; dazu verschiedene novellistische Einzelheiten. (Vas. *om.* papa Eugenio; für St. Gilio — schreibt er S. Maria Nuova; statt il paradiso: una tauola; die tavola der cappella Medici *om.*)

Don Lorenzo Monaco. S. 8—11 = Billi p. 18. 5—7; p. 19. Vas. nach Billi und besonderen Notizen. Nach Sans. II p. 20. 1. malte der Künstler a. 1400 die Altartafel für eine Kappelle in St. Carmine,

nicht in Sta Trinita, auf Grund eines Legates des Chiaro Ardinghelli. Die cappella Bartolini *om*. V 2.

Dello Delli. Auf der Zusatzliste Billi's befindlich. — Billi p. 49. 3—7 in anderer Reihenfolge. Petrei hat in seiner Flüchtigkeit aus Messere Dello Fiorentino den Maler Eliseo del Fino gemacht. Die Anecdote ist für Billi charakteristisch. X malt sie behaglicher aus, erweiternd z. B. durch den Zusatz con dire „o, o, o" (oder hatte X, was ich aber nicht glaube, hier noch eine zweite Quelle?) etc. Er dachte sich wie Vas. lebendig in die Situation hinein. Vas. nach Billi, der von Petrei gekürzt zu sein scheint (z. B. per ifcherno o per piaceuolezza bei X und Vas. gleich etc.). — Dello's Matrikel vom 26. Juli 1432 *vid.* Loggia p. 366.

Spinello Aretino. S. 4. 5 — Billi p. 20. 11—13; p. 21. 8. 9. X wie sein Gewährsmann wissen wenig von diesem Maler; Vas. dagegen mehr.

Fra Filippo Lippi. S. 6 — LD. p. 120. 1. 2; Billi p. 24. 13—15; p. 25. 10. 11. (auch Billi nach LD.). X hatte daneben noch eine andere Vorlage, der er dell' ordine Carmelitano und o nel fare i pannj bis fuperassino entnahm. Welcher Art diese Vorlage war, ob testo primo, ob Landin, der den Maler mit grossem Lobe erwähnt, als Gewährsmann gedient hat, ist nicht zu sagen. Manetti (V F. IV. p. 206) haben X-Billi nicht gekannt. Merkwürdig ist die für Billi so trockene Aufzählung der Werke, die Abwesenheit jeglichen novellistischen Stoffes, an dem das Leben des Künstlers selbst so reich war. Wohl aber hat V 1. 2' Vita denselben in breitestem Maasse. Welche Quellen Vas. dabei benutzen konnte, ist heute unbekannt. Vas. nennt Masaccio als Lehrer des Mönches; das ist auch ganz richtig, nur muss hinzugefügt werden, dass auch fra Angelico von bestimmendem Einflusse auf dessen Kunstweise gewesen ist. — S. 7 — Billi p. 27. 1. der Zusatz fatta fare per i capitani di Orsanmichele, welcher durchaus zutrifft (*vid.* Sans. II. 618), nach jener anderen, recht zuverlässigen Quelle. Alb. F. nennt die Tafel für St. Ambrogio, die für Sto. Spirito nicht (nur generell, dass in Sto. Spirito viele Altarbilder moderner Meister wären, die den Vergleich mit den Alten nicht zu scheuen hätten). Vas. führt beide Bilder auf, doch ohne Zusatz (also hat er diese Quelle hier nicht benutzt?) — Pag. 97. S. 1. 2. — Billi l. c. S. 12. 2. und andere Quelle. Die Altartafel der Cappella Medici in Sta. Croce (M^{a}, SS. Franz, Cosmas, Damian, Antonius von Padua) hängt jetzt in der Akademie von Florenz. Welche Fehler daran Andrea dal Castagno angemerkt haben soll, weiss ich nicht. Ob R. 5 in Billi stand, die Petrei dann weggelassen hätte, ob sie X selbständig zugefügt

hat, steht dahin. Die angeblich unter der Nunziata Donatello's ehemals befindliche Predelle (Alb. F. *om.*) ist jetzt in der Galleria Buonarroti und ein Werk Francesco's Pesellino (so Vas.). — S. 3 = Billi S. 1 und andere Quelle. Alb. F.: Nella cappella delli Operai è una tavola di fra Philip. Carmelita, et una disegnata nella cappella di sancto Andrea. Vas. nennt die erste nach Alb. F. et a quella della ſtuſa vna, che non è finita. Ist hier Kenntniss jener zweiten Vorlage anzunehmen? Vas. mochte anderswoher wissen, dass die della Stufa die Kappelle St. Andrea in St. Lorenzo besassen, und da die eine Kappelle nach den Operai bezeichnet war (von Alb. F.), führte er auch bei der zweiten den Namen der Patrone an. — non finita nach Alb. F. Das Bild scheint verschollen zu sein. — S. 4 = Billi S. 3. (Alb. F. *vac.*). Ueber den Gegenstand des Tafelbildes im Palazzo Medici sagen X-Petrei nichts; Vas., dass es nella cappella in casa Medici sei und la Natiuita di Chriſto darstelle. Kurz vorher hatten Billi-X berichtet, dass fra Giovanni die Altartafel gemalt habe (p. 20. 4; p. 95. 4; p. 103. 4.) (Vas. *om.*). Endlich soll Benozzo Gozzoli das Altarbild (mit der Anbetung der Magier) gefertigt haben (Sans. III. 47.). Nach dem Inventare der Medici [1]) befand sich auf dem

---

[1]) Aus dem Inventare kommen für diese Stelle folgende Angaben in Betracht: I. Nell' andito di chapo di schala che va alla chappella 1) Vna pancha di pino, regholata di nocie et tarsie di braccia 28 = fior. 4; 2) Vno panno, dipintoui la natiuita di Nostro Signore et cho magi a chauallo, che vanno a offerire, lungho braccia 7, in largho br. 5 = fior. . . . (Autor und Schätzung fehlen); 3) quattro chandellieri di ferro ſtagnati, fitti nel muro = fior. . . . II) Nella chappella di detto andito: 1) Vno altare di marmo rosso, lauorato dinanzi a chanali overo a ore *(sic)*; ſuui vna pietra di marmo cholla saghiata = fior. . . .; 2) Vna tauola insu detto altare di legname chon cholonne dallato a chanali, dipinti a marmo biancho et chapitelli, messi d'oro et cornicie et architraue, messo d'oro, chon uno fregio in ismusso, messo d'oro, dipintoui cherubini; et in detta tauola vna Nostra Donna, che adora il figluolo, chella *(che l'ha)* innanzi a piedi, et vno San Giovanni et vno Sancto Bernardo et dicie *(sic für Dio)* padre cholla cholomba innanzi, di mano di . . . . = fior. . . . . (Autor und Werthangabe fehlen). 3) Vno crucifixo etc. 4) Vna pacie d'oro etc. 5) Dua chandellieri di rame et arientati 6) Vno altare dinanzi vna tovaglia etc. 7) Vno paliotto etc. 8) Vna predella d'altare suui vno tappeto di braccia 3, vechio 9) Dua chandellieri d'ottoni ne pilastri belli 10) Vno champanuzzo et vno lampanaio etc. 11) Dua vuova di struzolo et dua torchiere etc. 12) Dua ſpalliere chon seggiole et appoggiatoj inanzi chon balaustri tutto tutto *(sic)* di nocie, seruono pel choro di detta chappella; sono in tutto braccia 22 et 16 seggiole lauorate tutte a intaglio et chommesse di silio di diamantj, lettere et armi et tarsie et piu altri lauori = fior. 20. Darauf die Einrichtung der Sacristei. III) Nella chappelletta da ire su alla soffitta: Vno cholmo per uso di tauoletta d'altare braccia 2, alto braccia 1 $^{1}/_{2}$, corniciato e messo d'oro, dipintoui dentro la storia de' magi, di mano di fra Giouanni = fior. 60. IV) 1) Nella chamera grande terrena, detto *(sic)* la chamera di Lorenzo: (u. a.) Vno tondo

Altare dieser mit aller erdenklichen Pracht ausgestatteten Kappelle ein Gemälde, dessen Künstler nicht angegeben wird; dasselbe stellt die Anbetung des Kindes durch die Mutter Gottes mit dem kleinen Johannesknaben und dem hl. Bernhard dar. Wie Bode und von Fabriczy richtig vermuthen, stimmt mit diesem Gegenstande die bekannte Berliner Altartafel Nr. 69 zusammen, welche die Bezeichnung Frater. Philippus. P. trägt und von Jacoby für das Museumswerk gestochen worden ist. Freilich mit dieser Darstellung stimmt die Bezeichnung Vas.' natività nicht ganz, ferner wäre der Ausdruck 'chella innanzi a piedi (Müntz sta ist Lesefehler) ungenau; doch sind das irrelevante Einwände im Hinblick auf die sonstige grosse Uebereinstimmung zwischen Bild und Inventarangabe. Demnach hat fra Filippo Lippi die Altartafel des Palazzo Medici gemalt. Auf fra Angelico muss dann ein anderes Gemälde zurückgehen. Legt man Gewicht auf die Altartafel, so käme hierfür die Anbetung der Magier in der „cappelletta da ire in su alla soffitta" (*vid. sub.* III) in Betracht; aber auch die sub. I 2 und IV 1. vermerkten Bilder. Benozzo Gozzoli und die Münchener Tafel (Pinakothek Nr. 1001.) sind zu streichen — Billi-X erzählen, dass dieses Bild der Medici a. 1494 in den Signoriapalast gebracht worden sei; Vas. a. 1550 resp. 1568 *om.*, wohl aus Rücksicht gegen den Herzog. Die Erwähnung dieses Faktums bestimmt die Zeit der Abfassung Billi's im allgemeinen; für X war das nur eine historische Reminiscenz. Freilich doue al presente si troua bei X ist gedankenlos, es sei denn, dass die Medici, die nach der definitiven Begründung ihres Principates wenigstens bis zur Erwerbung und zum Ausbau des palazzo Pitti im ehemaligen palazzo della Signoria residirten, das Bild in diesem Palaste, vielleicht in der dortigen Palastkappelle gelassen hätten. Auf welche Weise dasselbe in die Sammlung Solly und damit in das Berliner Museum gekommen ist, weiss ich nicht.

S. 5. = andere Vorlage (Billi *vac.*). Alb. F. erwähnt nella sala grande nuova del consiglio maiore una tavola di fra Philippo. Vas. nennt ausser der Verkündigung im Signoriapalaste noch einen hl. Bernardus (jetzt in London), den X *om.* — S. 6 = Billi S. 4 und andere Quelle.

---

grande cholle chornicie atorno, meſſe d'oro, dipintoui la Nostra Donna et el Nostro Signore et e magi, che vanno a offerire, dj mano di fra Giovannj = fior. 100; 2) Nella antichamera di detta chamera *(grande di Lorenzo)*: Vna tauoletta, dipintoui il Nostro Signore morto chon molti ſanti, che lo portono al sepolcro, di mano di fra Giovanni = fior. 15; 3) Vno tondo chon una Nostra Donna picholo di mano di fra Giouanni = fior. 5; 4) Vna tauoletta di legname di braccia 4 in circha di mano di fra Giouanni, dipintoui piu ſtorie di santi padri = fior. 25.; 5) Vna tauoletta quadra, dipintoui per mano di fra Giovanni vno Christo in croce chon noue fighure d'attorno = fior. 12.

Alb. F. erwähnt nur, dass fra Filippo Lippi für die Murate zwei Tafelbilder geliefert habe. Vas. ebenso, gibt aber dazu den Inhalt näher an. Hat X mit seinen drei Bildern Recht, oder liegt ein Irrthum vor? Das eine Bild der Murate (eine Nunziata) wird in derjenigen der Münchener Pinakothek Nr. 1007 erkannt (CCd. III. 81. von Fabriczy); wo das andere resp. die anderen zwei Bilder sich befinden, weiss ich nicht. — S. 7 = Billi S. 4 oder andere Quelle? (Alb. F. und Vas.) jetzt in der Florentiner Akademie. — S. 8. = andere Quelle (Billi *vac.*) X meinte mit al Carmino die Kirche in Florenz, sonst hätte er eine andere Ordnung gemacht. Alb. F. erzählt, dass der Mönch alcune figure in der Kirche St. Carmine gemalt habe, nennt aber nicht den Inhalt dieser Fresken (sonst hätte er tavole gesagt). V 1. und erweiterter V 2 bezeichnet dieselben näher; er hatte sie noch vor ihrer Zerstörung gesehen; die Nunziata aber *om.* Alb. F. wie Vas. Ich halte die Angabe von X resp. seiner Quelle für wahr; heute nicht mehr vorhanden. Ueber Lippi's Fresko im Chioſtro *vid. sup.* p. 319. — S. 9. = Billi S. 13. Wohl auch in der anderen Vorlage waren diese schönsten und grossartigsten Fresken des Frate, in denen er am meisten sich als Schüler Masaccio's erwies, genannt. — S. 10 = andere Quelle (Billi *vac.*); geht V. 1: Et in Padoua ſi veggono ancora di lui alcune pitture auf diese Quelle zurück? Die Nachricht stimmt. Der Anon. Morellian. erwähnt Mehreres daselbst (ed. Frimmel p. 4. 32.). Von der Arbeit und dem Tode fra Filippo's in Spoleto scheint diese Quelle wie Billi-X nichts gewusst zu haben. — Nach meinen Ausführungen ist mir zweifelhaft, ob Vas. jene zweite Vorlage benutzt hat; von X ist er jedenfalls unabhängig, wie gerade diese Vita schlagend zeigt.

Andrea dal Castagno. Die Nachrichten der Quellen fliessen über diesen Maler besonders reichlich, aber auch die Fabeleien, die, soweit wir nunmehr wissen, zuerst Billi aufgetischt, X-Vas. nach jenem, der letztere seiner Gewohnheit gemäss ohne Quellenangabe, wiederholt haben. Billi-X geben dieselben ganz kurz, Vas. mit der grössten Ausführlichkeit und so, als wäre er dabei gewesen. Wie bei anderen Gelegenheiten (z. B. bei Giotto) liess sich Vas. auch hier von seiner Phantasie verleiten, Vorfälle und Situationen, die ihm in den Quellen nur in Umrissen geboten wurden, zu farbenreichen Bildern auszugestalten. — S. 11. = Billi p. 20. 14. 15; p. 24. 2. Strozzianus sagt, alcuni dicono (X si dice). Petrei und Vas. hielten das für überflüssig. Vas. beginnt mit einer allgemeinen moralischen Betrachtung, die ihn zum Schluss auf den ſciaurato Andrea, seine eccellente et grande pittura et diſegno, ma molto maggiore rancore et inuidia exemplificiren lässt. Nun folgt gleichsam zum Belege dieser

Einleitung die Vita des Künstlers. „Da Castagno" (Billi) veranlasst Vas. zu einer ausführlichen Beschreibung der Oertlichkeit; darauf die Geschichte, wie der kleine Andrea Maler wurde, die mit derjenigen Giotto's eine merkwürdige Aehnlichkeit hat und, da ja doch alles auf Hörensagen zurückgeht, am besten als unwahrscheinlich gestrichen wird. Man vergleiche bei Giotto und hier: per le mura et fu per le pietre (lastre Billi) co' carboni o con la punta del coltello a sgraffiare et a disegnare animali et figure. Cimabue's. Rolle hat hier Bernardetto de' Medici übernommen; un nostro cittadino Billi's (uno bei X allein wohl aus Flüchtigkeit) genügt der Novelle nicht, die bestimmte Namen wünscht. — Wo Andrea dal Castagno gelernt hat, wissen wir nicht. Da er 1390 zur Welt kam, kann weder Masaccio noch Uccello sein Lehrer gewesen sein. Ich denke, er hat bei einem der Uebergangsmeister, etwa bei Lorenzo de' Bicci oder Giuliano d'Arrigo, vocato il Pesello, alles zur Malerei Nöthige erlernt, dann aber von Masaccio und noch mehr von Donatello bestimmende Impulse empfangen, und zwar von dem Donatello der Campanilefiguren, mit dem er an Realismus der Darstellung, an Plastik und Derbheit des Vortrages wetteifert. Höchst auffällig ist Castagno's Matrikel vom 30. Mai 1444 (nicht 1445 wie Milanesi schreibt II 684. *vid.* Loggia p. 369.), derzufolge der Künstler vor diesem Termin in Florenz nichts gemalt haben könnte, vielmehr müssten alle seine Bilder in den letzten 13 Jahren seines Lebens entstanden sein. Wäre das richtig, dann müsste Andrea erst in verhältnissmässig späten Jahren Maler geworden sein und könnte dann auch bei Paolo Uccello (immatriklirt am 15. Okt. 1415) gelernt haben. Allein schon in der Denunzia de' beni von 1430 heisst Andrea pictor. Wir haben also nicht die erste, sondern eine der späteren Matrikeln des Künstlers vor Augen; vielleicht dass es sich um einen Wiedereintritt in die Zunft, nach längerer Abwesenheit handelt. In der Lucasgilde war der Künstler nicht. — S. 12 = LD. p. 120. S. 3.; daher Billi p. 22. S. 1. — Pag. 98. S. 1 bis 3 = Billi S. 2. 3. 9. Alb. F. erzählt: La cappella maggiore è mezza di Andreino et mezza di Dominico Veneto, benche alcune figure dinanzi sieno per mano di Alexo Bal. Danach und nach Billi V 1: vna parete von Andrea, vna von Alesso Bald., vna von Dom. Ven.; V 2 spricht von vna parte della cappella maggiore. Billi's Worte scheinen von den Kopisten nicht genau wiedergegeben zu sein, waren aber auch selbst wohl zweideutig gefasst. Er sagt, unbestimmt wo, una faccia in Santo Gilio che è .... offenbar la prima mit Rücksicht auf das folgende seconda; dann la seconda dietro all' altare (genauere Ortsbezeichnung); dann wieder unbestimmt et una. X, welcher meist genau gearbeitet hat, sucht konsequent nach der zweiten die dritte facciata zu lokalisiren (da dann

auch die erste bezeichnet ist), findet in der Quelle keine daraufbezügliche Notiz und begnügt sich mit dem Worte verso, mit Aussparen von Raum und der Fussnote „Vederle". In der letzten Redaktion, nachdem er nicht nur diese Fresken, sondern alle von ihm im Texte verzeichneten Kunstwerke soweit als möglich besichtigt hätte, würde er diese Lücke (wie die anderen) ausgefüllt haben. X' Arbeit in der Phase, die unsere hs. zeigt, bestand eben in dem Sammeln, Ordnen und Niederschreiben des vorhandenen oder besser des ihm bekannten schriftlichen Quellenmateriales. — Also Billi hat die schöne Geschichte von Andrea's Mordthat zwar nicht erdichtet, aber wohl zuerst, soweit wir wissen, aufgetischt. Vas. ist demnach von dem Vorwurfe der böswilligen Erfindung freizusprechen, um dafür mit dem der Leichtgläubigkeit und Kritiklosigkeit um so fester behaftet zu bleiben. — Alle die genannten Fresken existiren nicht mehr. — S. 4. 5 = Billi S. 4. 5.; Alb. F. nennt nur den Christo battuto. Die genaue Lokalisirung des hl. Franz und des hl. Hieronymus in Sta Croce (Vas. *var.*) ist wohl eigener Zusatz von X, der desshalb das Bildwerk selbst nicht gesehen zu haben braucht, da er sonst wohl wie Vas. den hl. Hieronymus in St. Johannes Baptista corrigirt haben würde. Beide Heiligen sind mit dem Cicerone (V 570) eher dem Domenico Veneziano zuzuschreiben. — S. 6. 7 = Billi S. 6. Alb. F. nennt die Malereien von drei Kappellen (ohne Inhaltsangabe); danach und nach Billi V 1. 2. — S. 8 = andere Quelle (*om.* Vas.). Erhalten ist nur ein Stück von dem hl. Giuliano (*vid.* Sans. II. p. 671.). — S. 9 = Billi S. 7. Die Worte acanto alla fiura bis Uccello eigener Zusatz von X. — Pag. 99. S. 1 = andere Quelle und Billi S. 8. (Alb. F. *var.*) V 1. nennt nur ein Krucifix nach Billi; V 2, der inzwischen die Fresken gesehen hat, spricht richtig von zweien. — S. 2 = Billi S. 10. (Alb. F., danach und mit Angabe der Heiligen Vas.) wohl verloren jetzt (CCd. III. 43.). — S. 3 = Billi p. 24. S. 1. 2. Der Beiname degli Impiccati resultirte in der That von dieser Malerei, für die Castagno der richtige Mann war, und die er jedenfalls mit der grössten Bravour und in aller plastischen Rundung, für alle sichtbar, an der Torre des Podestapalastes dargestellt haben wird. Diesen Beinamen gibt ihm auch Filarete (Tractat ed. v. Öttingen p. 307.). Vas. bezog Billi's Erzählung auf die congiura de' Pazzi von 1478. Gemeint ist die Confination der Albizzi und deren Anhänger im Jahre 1434. — S. 4. = andere Vorlage (?) und Billi S. 11. Vas. bringt in seiner Flüchtigkeit diese Arbeit Castagno's an zwei Stellen, als handele es sich um zwei verschiedene Werke, einmal nach Alb. F. am Anfange der Vita, dann an deren Schluss nach Billi. Petrei gibt die nähere Bezeichnung a Soffiano, die im Strozzianus *var.*; (eigener Zusatz?). Soffiano gehört zur

Comunità Legnaja im suburbio occidentale von Florenz vor Porta Romana (*vid.* Repetti sub Soffiano e Legnaja). Diese grossartigen Gestalten, von der Mauer losgelöst, befinden sich jetzt in ursprünglicher Anordnung im Exconvente von Sta Apollonia, der jetzt zu einem kleinen Museum eingerichtet ist. — S. 5. = Billi S. 12. Das schöne Abendmahl in Sta Apollonia *om.* Billi-X. Vas.

Paolo Uccello. Im Gegensatze zu der Vita Castagno's fehlen bei Billi hier alle Anecdoten. Vas. jedoch hat wieder dergleichen nach besonderen Quellen. S. 6 = LD. p. 120. 4 und Billi p. 24. 3. 4; p. 25. 2. 3. — S. 7 = andere Quelle (Vas. *var.*). Ob Paolo Uccello in der That im Spitale starb, steht dahin (*vid.* Gaye I. 147). Für Castagno trifft dies zu. Dass Paolo Uccello im Atelier Ghiberti's gewesen war, wissen Billi, X und Vas. nicht. Den Goldschmied lassen seine Arbeiten erkennen. Mit 18 Jahren war er selbständig: Vom 15. Okt. 1415 (Loggia p. 362) ist seine Matrikel. Welcher Art seine ersten Werke waren, wissen wir nicht. 1425 weilte er schon in Venedig (Sans. II. 204 und Anm. 1 unten). Damals arbeitete er in Mosaik die Figur eines hl. Petrus an der Façade von St. Marco. 1432/33 erging an ihn von der Dombauhütte der Heimath die Aufforderung, nach Florenz zurückzukehren, der er gefolgt sein muss. 1433 war er in Florenz. — S. 8. 9. = Billi S. 5. 6. Alb. F. erwähnt Adam und Eva und den Noah (Opfer und Trunkenheit); *om.* il diluvio. Vas. darauf vindicirt ihm 1) die Schöpfung der Thiere, 2) die des ersten Menschenpaares, 3) die Sündfluth, 4) die Trunkenheit, 5) V 2. erklärt zwei andere Geschichten vor der Sündfluth di mano d'altri (also Vertreibung und Bau der Arche). Ich stimme Vas. hier bei (nicht Bode Cicerone V. 570, der ausser der Sündfluth nur das Opfer und die Trunkenheit ihm lässt). In diesen an Episoden und Genremotiven reichen Fresken ist Ghiberti's Einfluss (besonders derjenige der 3. Baptisteriumsthür) deutlich wahrnehmbar. Mit CCd.'s (III. 26) Datirung kann man sich ein-

---

[1]) Delib. 1425—1436 p. 156b. (von Milanesi l. c. erwähnt): die XXIII mensis Martii: item deliberauerunt, quod scribatur vna lictera domino Piero de Bechanugiis, qui est Venetiis pro oratore comunis Florentie . . ., quatenus se informet de quodam Paulo Doni de Florentia, magistro musayci, qui Venetiis laborauit in facie Sancti Marci a parte exteriori vnam figuram Sancti Petri in quodam angulo faciei Sancti Petri *(sic)* suttus orilogium de anno Domini 1425 tempore cuius erant operarii dominus Leonardus Mozanighi et dominus Marinus, vtrum bene laborauit prefatam figuram, et cuius est in ciuitate Venetiarum extimationis et pretii, et an de vitreis potest haberi et reperiri, et cuius pretii sunt cet. Es handelte sich damals um die Glasfenster im Dom. 1434 (Milanesi l. c.) lieferte Uccello auch den Karton zu einem der vetri in der Zanobiustribune. —

verstanden erklären. — S. 10 = Billi S. 7. (Alb. F. V 1. 2.) [1] — Pag. 100 S. 1 = andere Quelle (Alb. F. Billi. V 1. 2. *om.*). Vas. erzählt aber, dass Vccello das Dossale in der Cappella di San Girolamo di S. Carmine gemalt habe (X *om.*) — S. 2 wohl = Billi S. 10. (*om.* Alb. F.) Vas. beschreibt ausführlich die Fresken, welche jetzt nicht mehr existiren. Ich liess dall' orto stehen; X scheint eine andere Oertlichkeit als Billi anzugeben; wieder anders V 2, während V 1 nach Billi berichtet. — S. 3. = Billi S. 8. (*om.* Alb. F.) Vas. nach Billi. — S. 5. = andere Quelle und Billi S. 11. (Alb. F.) Vas. gibt dabei die lächerliche Käsegeschichte zum Besten. — S. 6. = andere Quelle (Alb. F. Billi. Vas. *vac.*) Vas. erwähnt aber in der casa Medici alcune ſtorie de' animali. In der That, das Inventar der Medici verzeichnet mehre Ar-

---

[1]) Vom 22. August 1393 ist der Beschluss des Priorenkollegiums in Sta Reparata dem General Johannes Haucud unam honorabilem et magnificam sepulturam innerhalb eines Jahres zu errichten (Gaye I p. 536, aber ungenau). Am 2. Dec. 1395 operarii adtendentes ad prouisionem factam per comunitatem Florentie circha sepulturam incliti militis domini Johannis Augt . . . ac etiam ad sepulturam excelsi militis domini Pieri de Farnese . . . . . et uolentes ipsas sepulturas in facie ecclesie Sancte Reparate, que est inter duas Januas uersus uiam capsetariorum, construi . . . deliberauerunt primo in ipsa facie ipsas sepulturas designari per pictores bonos, ut omnibus ciuibus . . . hostendantur . . . . Et habito super dicto designo colloquio, tractatu et consilio cum multis expertis et cum Angelo Taddei Gaddi et Juliano Arrighi pictoribus et aliis de modo et forma ipsorum designamentorum, ipsa designamenta fienda in dicta facie prima videlicet domini Pieri de Farnese uersus altare secundum tum domini Johannis Augt capitaneorum predictorum locauerunt dictis Angelo . . et Juliano . . pictoribus cum salario florenorum 30 auri. Et ex mutuo eidem Angelo principali stantiauerunt . . . florenos 10 auri et residuum pretii . . habere debeant, si ipsa designamenta facta fuerint ad sensum dictorum operariorum et etiam aliorum (delib. Nr. 37. p. 17 b.) (Milanesi falsch). Nach diesem Dok. wurde zunächst das Grabmal Peters Farnese nach einer Zeichnung in Angriff genommen und beiden Künstlern ein Vorschuss von 10 Frcs. gegeben. Ausgeführt wurde nur das Grabmal Farnese's; zu dem des Hakwood kam es aus irgend einem Grunde nicht. Farnese's Denkmal litt aber während der Bauzeit; daher am 18. Mai 1435 der Beschluss (delib. p. 234 b.), quod capudmagister per quendam manoualem, qui est in opera et scit pingere, actetur sepultura domini Petri de Farnese, deuastata per arricciatum factum in dicta ecclesia. Das geschah: Am 8. Juli 1435 erhielt Michele di Ramondo dipintore lire 24 soldi 10 piccoli per libbre 4 di una d'azurro, venduto all' opera per achonciare la sepoltura di messer Piero da Farnese (CC. p. 101 b.). — Die Denkmalsangelegenheit Hakwoods wurde erst am 13. Juli 1433 wieder aufgenommen. Damals der Beschluss, das Grabmal auszuführen (del. p. 203 a): aduertentes ad quandam reformationem... populi et comunis Florentie circa honorantiam corporis ... domini Johannis Haud . . . , cuius tenor talis est videlicet nun sollte die Reformagione von 1393 im Wortlaut folgen; der Schreiber hatte sie nicht zur Hand, sparte desshalb den Platz aus für spätere Eintragung, die dann unterblieb. Damals wurde

beiten des Künstlers, auf welche X wie Vas. deuten.[2]) — S. 7 = Billi S. 12.

Giuliano Pesello und Francesco Pesellino. S. 8—11 = Billi p. 27. S. 5. 6; — S. 8 auch LD. p. 120. 6 — Pag. 101. S. 1 = Billi l. c. LD. S. 7. — S. 2. 3 = andere Quelle. X kopirte erst Billi, bemerkte nach der zweiten Vorlage seinen Irrthum, kassirte S. 10. 11 und wiederholte S. 10. unter Francesco; er hätte das Gleiche auch mit S. 8. 9. vornehmen sollen. — R. 7 in der hs. steht seg^a^, das löste ich richtig in seguita auf; mit Rücksicht aber auf contrasegnatj p. 97. R. 2 (woran ich nicht gleich gedacht habe) ist segnata zu lesen. Billi und Vas. verwechseln Pesello und Pesellino; auch X hat das z. Th. gethan, immerhin Pesellino mehr zu seinem Rechte kommen lassen. Von Giuliano di Arrigo, genannte Erbs (Pesello), kannten die Schriftsteller nur den Namen, keine Werke; ihre Zuweisungen sind falsch. Giuliano (*om.* Alb. F.) war ein untergeordneter, wenngleich vielseitiger Künstler (z. B. war er auch Architekt), der im Trecento geboren, zu den Giottesken Meistern gehörte.

---

aber Uccello mit der Malerei beauftragt. Ich wiederhole, bisher war nichts gemacht. Uccello's Werk fand keinen Beifall. Am 18. Mai 1436 (del. p. 253 b.) ergeht der Beschluss, quod reficiatur figura domini Johannis Hauto eo modo et forma, prout alias fuit picta (wird hier mit alias picta auf die Zeichnung angespielt?). Der Beschluss vom 26. Mai 1436 besagt nur, quod fia sepultura domini Johannis Hauto . . et detur expeditio . . pro honore dicti comunis (p. 254 a.). Am 30. Mai (die Opera hat Eile p. 254 a) conduxerunt Paulo Vccello ad pingendum dominum Johannem Hauto in facie ecclesie maioris, ubi erat pittus prius dictus dominus Johannes de terra uiridi, pro salario alias per eorum offitium ordinando. Am 31. August 1436 heisst es (CC. p. 135 a.) a Pagholo di Dino (sic) . . . . (Lücke wohl chiamato zu ergänzen) degli Vccegli dipintore libbre 64 piccole per sua faticha e prezzo di dipignere d u e v o l t e la persona e chavallo di messer Giovanni Aghuto etc.; denn am 28. Juni 1436 war beschlossen, quod capudmagister dicte opere destrui faciat quendam equum et personam domini Johannis Hauto, factum per Paulum Vccello, quia non est pictus ut decet. (del. p. 255 b.) und am 6. Juli quod Paulus Vccello de nouo pingat et figuret in viridi terra figuram domini Johannis Hauto et equi etc. (p. 255 b.). Endlich am 17. Dec. 1436 (del. p. 9 b.) der Beschluss, quod reactentur lictere facte ad pedes figure et equi domini Johannis Haud etc. — Bald. I. p. 440 hat diese Urkunden eingesehen. Die Deliberation vom April 1436 hat aber nicht existirt.

[2]) Inventario de' Medici p. 6 a: Vna ſpalliera d'arcipresso riquadrata chon tarſie et pettoralj et cornicie di nocie, nellaquale ſpalliera ſono vno armadio a 7 palchettj et dua vsci alti bra. $3^1/_4$ l'uno et lungha tutta bra. 24 et piu vna chassa a pie d'una parte di detta ſpalliera del medesimo legname etc. = fior: 30. Sei quadri chorniciatj atorno et messi d'oro ſopra la detta ſpalliera et ſopra al lettuccio dj bra. 42 lunghj et altj bra. $3^1/_2$ dipintj, coe tre della rotta di San Romano et vno di battaglie et draghi et lionj et vno della ſtoria di Paris, di mano di Pagholo Ucello et vno di mano di Francesco di Pesello, entrovi vna chaccia = fior. 300. (Milanesi falsch.)

Vielleicht war Agnolo Gaddi sein Lehrer (*vid. sup.* p. 349. Note 1.). Für die Opera in Florenz war er vielfach beschäftigt; sein Name ist mir in den Akten öfters begegnet, doch verzichte ich hier, die Dokumente zu bringen. Werke von ihm kenne ich nicht. Jene Anbetung der Magier in den Uffizien ist nicht von seiner Hand, aber wohl auch nicht von Rosselli resp. Pesellino, die dafür in Vorschlag gebracht worden sind. Giuliano's Matrikel ist vom 27. Juli 1385 (Milanesi falsch. Loggia p. 343.). — Francesco Pesellino, geb. 1422, lernte wohl bei Giuliano. Ob Castagno sein Lehrer war, steht dahin; in den mir bekannten Werken Pesellino's sehe ich wenig von dessen Kunstweise. Aber fra Filippo Lippi kommt als Lehrer sehr in Betracht. Pesellino wird übereinstimmend von den Quellenschriftstellern LD. Filarete (l. c. p. 307.) Billi als grande maestro d'animali bezeichnet und im Inventare der Medici[1]) sind daraufbezügliche Arbeiten angegeben. Der lione a una grata (Vas. genauer) ist wohl identisch mit den lioni nelle gratichole (Note 1.). Die spalliera d'animali (ebenso Vas.) weiss ich nicht zu bestimmen (wohl nicht identisch mit der chaccia). Die Tafel von St. Jacopo (Vas. nach Billi), richtiger von Sta Trinita di Pistoja befindet sich in der Nationalgallerie zu London. Die Predelle zum Altargemälde Lippi's in der cappella Medici erwähnt Vas. als dem Pesellino zugehörig, trägt aber Billi durch die Worte: le quali paiono di mano di fra Filippo Rechnung. Hat Vas. jene andere Quelle von X doch gesehen? Das Bild ist theils im Louvre (2 Theile), theils in der Akademie zu Florenz (3 Theile).

Alesso Baldouinetti. LD. *om.*, weil noch am Leben. S. 4. 5. = Billi p. 29. S. 12. 13. Die Werke des Malers in Sta Trinita *om.* Alb. F. — V 1 kurz nach Billi, nennt aber den Namen der Patrone und den Gegenstand der Fresken. In V 2. ausführliche Beschreibung derselben, dazu werden viele Porträts mit Namen bezeichnet, wohl Taufen Vas.' nach der Vergleichung mit den Bildnissen auf anderen Werken (welche, sagt er nicht; Ghirlandajo's Fresken kämen dabei wohl in Betracht) und

---

[1]) Die chaccia Pesello's ist bereits erwähnt (p. 350 Note 2.). Das Inventar bietet noch p. 13b.: Vno panno sopra l'uscio della sala di bra. 4 corniciato intorno et messo d'oro, dipintoui dentro e lioni nelle gratichole, di mano di Francesco di Pesello = fior. 4. Das Bild hing in der sala grande des Palastes. — In der chamera grande di Lorenzo waren: Vno quadro chon chornicie, messe d'oro, dipintoui vno Sancto Girolamo et vno Sancto Francesco di mano di Pesello et fra Filippo = fior. 10. Dann Vno tondo alto bra. 2 entroui la storia de magi di mano di Pesello = fior. 20. (p. 16b.) — In der saletta Vno cholmetto picholo chon chornicie messe d'oro, entroui dipinto vna Nostra Donna a sedere chol bambino in braccio, chon dua agnoletti a piedi, di mano di Francesco di Pisello (sic) = fior. 10. (p. 38b.)

mit denen nelle cafe dei difcendenti loro o di geffo, ò di pittura. Vielleicht hatte Vas. Kunde von den Ricordi des Alesso Baldovinetti, von denen Dr. Pierotti 1868 einen Auszug publicirt hat. Auch die Nachkommen des Künstlers in Florenz konnten Vas. mit Nachrichten gedient haben. (Bald. I. 486. Sans. II. p. 592 erwähnen ein Memoriale msc. di Francesco Baldovinetti, das ich nicht kenne, und dessen Werth ich nicht beurtheilen kann. Es wäre zu wünschen, dass über diese handschriftlichen Notizen bald Genaueres bekannt würde.) Alesso Baldovinetti begann die Altartafel für Sta Trinita (jetzt verdorben in der Accademie) am 11. April 1470, die Kappellenfresken am 1. Juli 1471. Die Notizen der Ricordi stimmen mit Vas.' Angaben überein. Ueber Baldovinetti's Antheil an der cappella maggiore di San Gilio *vid. sup.* p. 346. — (Vas. ungenau nach Billi). — S. 6 = andere Quelle oder hatte Billi mehr als was Petrei S. 14 gibt? — S. 7 = Billi S. 15. Petrei ungenau. Vas. nach Billi, doch ohne die Notiz, dass Bernardo Galluzzi die Zeichnung für das Gerüst entworfen habe. Baldovinetti hat nach seinen Ricordi vielen Künstlern Zeichnungen geliefert. Er starb 1499 den 31. August. Jenes Memoriale Francesco's Baldovinetti setzt den Tod a. 1496 vel circa an; das erweckt keineswegs den Anschein der Zuverlässigkeit.

Domenico Veneziano. Eine besondere Vita *vac.* im Billi. X in seiner Consequenz wiederholt die Angaben aus dem Leben Castagno's.

Berto linaiuolo. S. 1—3 = Billi p. 53. S. 7. 8. In der Liste des Strozzianus *vac.* der Maler. Es scheint ein letzter Annex zu der dritten Zusatzliste gewesen zu sein. — Die Namen S. 4 bis 11 fehlen im Billi; X also nach anderen Quellen. Von Baccio da Montelupo, an den Alb. F. sein Memoriale adressirt hat, erwähnt X nur den Johann Evangelista an Orsanmichele, ein Werk, das Alb. F. gerade nicht nennt, „per non ti mandare a Placentia per lo incenso", ein schlagender Beweis, dass X den Alb. F. nicht gekannt hat.

Pag. 103. S. 1 = hs. p. 83a 1. 12 Pittore fiorentino 1. 13. 23 Dipinse 1. 6. 13. 22 firenze 2. 6. 14 (2×). 16. 17. 22 san 4 lato di *sup.* — santa maria 5 maggiore S. 3 links am Rande 6 fan friano 6. 14 vn 6 girolamo 8 e 9 Palazo — medicj — e *sup.* — gni — von doue bis fiesole späterer Einschub. Es folgt auf Benozo Gozzoli Sandro Botticelli auf p. 83a. Wegen der Anmerkung 1, mit der p. 85a der hs. beginnt, geht Piero dell pollaiuuolo zuvor 14. 22 miniato 14 fra letare letare unter trichen, als wollte der Autor es selbst verbessern. — xpofano, 16 E 17 bastiano — nunziata, Doue 18 capponj 2 omerchatantia, — 7a cioe — fortezza e 21 sandro 22 Lis Monte 23 portoghallo 26 dantº 27 dantº — Endpunkte (excl. S. 7. 9.) *vac.* — 2. 6. 7. 9. 17. 26. , *vac.*

Pag. 104. 105. S. 1. = hs. p. 83a. 1 vannj filipepi 2 pittore *sup.* — filippo 4. 20. 31 vna 5. 11 M~ 5 soderini — rispose, vi 6. 16. 19. 25. 30 e 6 notte — passate *sup.* 7 minteruenne, — ; *vac.* 8 per bis radormentare *sup.* 9 piu, et per mj rado *sup. del.* 10. 16 firenze 10 pazo, 11 che = hs. p. 83b. 13 rispose, tu 14 hane — ceruello poueretto 16 merchatantia — forteza, 17 piero dell 18 pollaiuuolo 19. 22. 27 san 19 marcho 21 d'ognisantj — Pilastro 22. 25 vn 22 sto agostino, — ricontro 23 girolamo — grillandaio — dahinter ist nachträglich mit kleiner blasser Schrift eingeklammert vna tauola in sto spto di gnj de bardi ich liess diese Worte weg mit Rücksicht auf p. 105. S. 4. — 25 frattj. Hinter 1480 folgt nella chiesa di santo spirito dipinse la tauola . . . . . (Lücke) dell altare della cappella de Bardj und in die Lücke ist nachträglich geschrieben e piu in giu detta vna altra uolta das Ganze *del.* Dh. X hatte zuerst diesen Satz geschrieben, wiederholte ihn p. 105. 4, worauf er die Bemerkung e piu etc. schrieb und das Ganze *del.* Er war sich über die Einordnung dieses Bildes nicht klar, daher der nicht kassirte Einschub zwischen S. 9 und S. 10, der ebenfalls mit Rücksicht auf die Bemerkung (e piu) überflüssig geworden ist. — 27 E — bernaba 28 nr̃a donna — sta caterina 29 conuertite Dipinse Hinter che e folgt vna tauoletta in santa ma nuoua allato alla porta, di mezo als Schluss von p. 83b der hs. Darauf hs. p. 84a Dipinse nel 1478 etc. (jetzt p. 105. S. 6.) dabei stehen aber am Rande eine Hand und ein Verweisungszeichen, die sich hs. p. 85a wiederholt finden und Umstellung der betreffenden Parthien bedeuten. Da nun hs. p. 85a beginnt Et santa maria nouella etc. wie hs. p. 83b. der Schlusssatz, jenes Werk also hier in besserem Zusammenhange wiederholt ist, so liess ich jenen Schlusssatz, der doch ein Torso ist, fort und hs. p. 85a. folgen — Endpunkte *vac.* — 1. 2 (2×). 5. 8. 11. 12 (2×). 13. 23. 26. , *vac.* — 8. 14. , et — 1 altare che e , — magi che 3 santa — maggiore 3. 4. 7. 8. 24 e 3. 5. 9. 31 san 3 bastiano 4. 28 vna 4 colonna ilquale 5 piero gattolinj S. 4 ist zwischen sono und Piu femine gnude Bellissime nachträglich gesetzt. 7 sto spirito 8 dell — nr̃a donna 9 bata 10 castello — S — medicj 11 quadri dipinse nell 1478 nella facciata doue gia era il bargiello (*del.*) Dipinse che etc. Auf facessj folgt S. 10 seq., aber zuvor ist hs. p. 84a S. 6 etc. zu bringen. 12 bargiello sopra 13. , M. Jacopo, franco 14 pazj, — M. franco 15 luno — Lis l'altro, 16 M. Franco, et Napoleone franzesj, (*del.*) et Bernardo Bandini, tuttj (*del.*) impicchatj per 1o pie (*del.*) la gola *sup.* et Napoleone franzesj inpi (*del.*) Darauf nochmals et Napoleone franzesj inpicchato per 1o pie zwischen R. 16 und 17 eingeklemmt. Wegen gola hatte X diese Correkturen gemacht. 18 Giulno, 19 Medecj, — lorenzo 20 Diceua 22 mici-

dale 24 Palazo — über Signorj ein † 25 catena listoria 26. 31 vn 27 p^ro franc^o hinter tenuto steht In Roma dh. hs. p. 85a mit den Noten über ausserflorentinische Bilder Sandro's sollte nun kommen. p. 84b. leer. 28., et 30 sixo S. 12 und Note 1 sind nachträglich zugesetzt 32 girolamo —. Endpunkte *vac.* — 5. 8. 12. 14. 17 (2×). 20. 21 (2×). 22. 24. 29. 32., *vac.* — hs. p. 85b. beginnt mit Metterlo etc. jetzt in X p. 103. R. 25. und S 6—11 Danach Raum, und Ghirlandajo folgt.

Benozzo Gozzoli. S. 1. 2. 3. 5 = Billi p. 50 S. 13; Petrei scheint Manches im Original gekürzt zu haben. S. 4 = andere Quelle. Der Künstler steht auf der Zusatzliste. LD. *om.* ihn, weil noch am Leben († 1498). Vas. bringt S. 3 (nach Billi), S. 4 nach eigenem Wissen unter Angabe des Gegenstandes (X.' Quelle nicht benutzt), S. 5 viel ausführlicher; *om.* aber S. 1. 2. Die Façade von St. Egidio ist nach Vas. von Lorenzo de' Bicci und Gherardo miniatore ausgemalt. (Sans. III. 238.) In Wahrheit von Bicci di Lorenzo anno 1424 (Sans. II. 65.) und Gherardo. Von der Façadenmalerei von St. Maria Maggiore ist nichts bekannt. V. Fabriczy vermuthet, St. Maria Maggiore di Roma sei zu lesen.

Piero del Pollaiuolo. (*vid.* Commentar zu Ant. d. Poll.) S. 6 = Billi und eigene Fassung. — S. 7 = andere Quelle (mit Rücksicht auf Note 2.). Vas. nach Alb. F. — S. 8. = eigene Quelle oder Billi p. 27. 7. ? Vas: nella cappella de' Pucci a San Sebaſtiano da' Serui und als Werk Antonio's. Die Ortsbestimmung wohl nach Alb. F., die Bezeichnung nach eigenem Ermessen (denn Alb. F. nennt Pietro als Künstler), die Namhaftmachung des angeblichen Modelles für den Titelheiligen nach Billi. — S. 9 = Billi p. 29. S. 1, che la 7^a etc. selbständige Wiederholung nach p. 104. 7. V 1. 2 nennt alcune Virtu von Ant^o und Piero (nach Billi? wohl nach eigener Quelle). Die Tafeln, wiewohl arg beschädigt, sind in den Uffizien erhalten und m. E. echte Werke Piero's, nicht Antonio's del Pollajuolo. Sie stimmen (soweit man noch sehen kann) in Färbung und Zeichnung mit der schönen Annunziation im Berliner Museum überein. — S. 10. 11 = Billi l. c. S. 7. 1. Vas. nennt die Heiligen mit Namen und schreibt sie wieder beiden Brüdern zu. Auch dieses Tafelbild ist von Pietro (Alb. F. ebenso). Der Verfasser des libro Billi hat wohl beide Künstler noch persönlich gekannt, daher mögen seine Angaben hier zuverlässiger sein.

Sandro Botticelli. Je mehr X zu den Künstlern seiner Gegenwart oder der unmittelbaren Vergangenheit gelangt, um so bunter wird das Aussehn seiner hs. Die feste, bereits in so und sovielen schriftlichen Quellen verarbeitete Tradition über die Entwicklung der Kunst und ihre verschiedenen Vertreter, welche X, soweit sie ihm bekannt war, bisher

einfach reproducirt hatte, existirt hier noch nicht. Eine öffentliche Meinung hat sich noch nicht gebildet, wenngleich das Publikum, das diese Dinge mit Interesse verfolgt, immer breiter wird und mannigfaltige Urtheile producirt. Alles ist noch im Flusse. Die einzelnen Nachrichten wachsen, die Quellen, aus denen geschöpft werden kann, vermehren sich, die mündliche Ueberlieferung spielt dabei die Hauptrolle, während die schriftliche zurücktritt. Alles dies erschwert dem Berichterstatter, zumal dem gleichzeitigen und einem, der wie X den Erscheinungen ein so geringes kritisches Verständniss entgegenbringt, die Uebersicht. Daher die vielen Umschreibungen und Umstellungen, das Suchen und Aussparen, Abbrechen und Wiederaufnehmen in dieser und den folgenden Vite, die vielfachen falschen Angaben einerseits, die geringen Kenntnisse andererseits (z. B. über Michelagnolo), wo solche doch am wenigsten erwartet werden. Der Charakter der blossen Materialsammlung, die, wie ich mehrfach angedeutet habe, X überarbeiten wollte, ohne dann seine Absicht auszuführen, tritt prägnanter hier denn zuvor zu Tage. Aehnlich ist es bei'm libro di Ant. Billi, dessen Verfasser (resp. Compilator) noch früher wie X Zeitgenosse wird, wie jener auch nur kunst s c h r i f t stellert ohne lebendige Anschauung der Kunstwerke, die Vas., wenigstens V 2. in so hohem Maasse besitzt. Billi bleibt bei Botticelli (wie weiter bis Michelangelo) Quelle, aber seine Vita ist dürftig. X dagegen verfügt über eine Fülle von Nachrichten und gibt viele Einzelheiten und Daten wie selten zuvor und später. Dieser Umstand bringt mich auf die Vermuthung, X habe einen Gewährsmann gehabt, der mit Botticelli selbst in näherer Beziehung stand; und ich sprach schon die Meinung aus, dass Landin dieser Zeuge gewesen sein kann. Bei LD. ist das wahrscheinlich: X hatte dessen Pliniusübertragung benutzt, dann seinen Dantecommentar, aus dessen Eingang er ein Stück kopirt hat, auch den Horaz. Messer Landino nennt er, wo sich im Texte Anlass bietet, selbst bei Trecentisten wie Jacopo da Casentino, der zum Geschlechte Landins gehörte (was X erst durch LD. (aber auch durch Billi) erfahren haben mochte). Landin war kunstschriftstellerisch thätig gewesen unter Benutzung theils seiner Familientradition, theils der vorhandenen allgemeinen Hilfsmittel (Fil. Villani z. B.), besonders aber der eigenen Erfahrung; denn Landin (geb. 1434) hatte nicht nur mit vielseitigem, lebendigem Interesse über ein halbes Jahrhundert hindurch alle litterarischen und künstlerischen Erscheinungen in Florenz verfolgt, sondern in erheblichem Maasse durch seine eigenen Leistungen sie erst bestimmt, ja hervorgerufen. Und LD. und Botticelli gehörten wieder zusammen. Beide waren Theilnehmer an dem glänzenden Kreise geistig bedeutender Männer, der sich um Lorenzo il Magnifico schaarte. Botticelli hatte den Dante

Landins in klassischer Weise illustrirt; und X wieder ist der einzige, der genauere Kenntniss von dieser Thatsache besitzt, so genaue, dass er selbst Vas. übertrifft, der darüber nur konfuse Nachrichten bringt. LD. war für X mithin der berufene Zeuge gerade was Botticelli anlangt; nicht in dem Maasse für Billi resp. für den Autor der Quelle Billi's, A., dessen Bekanntschaft mit LD. sich nur auf jene Apologia im Dantecommentar erstreckt zu haben scheint (aus dem was LD. darin nicht bringt und folglich auch Billi nicht, ist das zu schliessen). Ich könnte mir vorstellen, dass X, ein humanistisch gebildeter Mann, zu Landins Füssen in seiner Jugend gesessen und aus seiner Erinnerung heraus geschrieben habe. Allein gegen die letztere Vermuthung möchten die genauen Daten sprechen, die X anführt, und so erscheint mir die Annahme doch wahrscheinlicher zu sein, dass X Einsicht in Landin's schriftlichen Nachlass gehabt habe. Nicht dass dieser Gelehrte Künstlervite (etwa in der Art von Quelle B. oder testo primo u. dergl.) verfasst habe; wir wissen wenigstens nichts darüber. Aber dass Landin Aufzeichnungen über Künstler von Florenz und deren Werke gehabt habe, die dann die Grundlage für die allgemeine Charakteristik derselben in der Apologia gebildet haben, ist mir unzweifelhaft. Und diese konnte wohl X selbst nach Landins Tode in Pratovecchio bei der Familie benutzen. Nun möchte man einwenden, dass X statt LD. doch viel direkter den Botticelli selbst hätte fragen können, zumal da derselbe noch 6 Jahre länger als LD. gelebt habe, dass somit das Plus, was X in der Vita Botticelli's bietet, auf Aufzeichnungen beruht, die X in früheren Jahren nach Erkundigungen bei dem Künstler selbst gemacht habe. Die Möglichkeit dessen ist nicht zu bestreiten, trifft aber m. E. für diesen speziellen Fall nicht zu. Es ist eine bekannte Thatsache, dass Leute, deren kritisches Verständniss und litterarische Selbständigkeit unentwickelt sind, selbst bei eigenem Wissen zuerst doch die jedesmalige fremde Quelle, die sie noch besitzen, zu Worte kommen lassen. Auch ist nicht zu übersehen, dass in der Vita Botticelli's keine Notiz über das Jahr 1500—1504 hinauszureichen scheint, vielmehr nur quattrocentische Werke erwähnt werden; und so meine ich, dass der Stoff der Vita Botticelli's sich der Hauptsache nach aus Landin's und Billi's Angaben, zum kleinsten Theil aus eigenen Kenntnissen zusammensetze. Es könnte dann gefragt werden, ob LD. noch bei andern Künstlern der Vergangenheit über Botticelli hinaus dem X als Quelle gedient habe? Wie weit dies der Fall war, ist bei dem Mangel an Anhaltspunkten nicht zu sagen. Ich glaube aber, mehr als auf die Beisteuer von Einzelnotizen erstreckt sich LD.'s Antheil an dem Texte der hs. von X nicht. (*Vid.* Jacopo da Casentino) — Vas.' Vita Botticelli's endlich ist noch reicher, unterscheidet sich aber in der Fassung derartig von X, dass eine gegen-

seitige Benutzung oder Abhängigkeit ausgeschlossen ist. Auch Vas. konnte aus primären Quellen, die noch in seine Zeit hineinreichten, schöpfen und sehr bald aus der eigenen Erinnerung, ferner aus der unmittelbaren intimen Vertrautheit mit den Künstlern und Werken selbst. Der Kürze halber nenne ich LD. was X an Quellen für diese Vita neben Billi benutzt hat. — S. 1 = LD. Hier der volle, richtige Name, den so Vas. nicht hat. Als Lehrer gilt mit Recht fra Filippo Lippi resp. dessen Gehilfe und Ateliererbe fra Diamante. Aber auch Verrocchio's Einwirkung auf den Maler nach der formalen wie inhaltlichen Seite ist nicht gering anzuschlagen. Und so wird die genaue Analyse der Werke Botticelli's noch eine Menge von Anklängen und „Einflüssen" nachweisen; denn was immer an bedeutenden Erscheinungen im täglichen Verkehre mit anderen, aus der umgebenden Welt der damaligen Gegenwart oder längst vergangener Bildungsepochen sich darbot, nahm dieser Künstler, soweit es seinem Wesen homogen war, willig in sich auf und verarbeitete es, doch stets so, dass etwas Neues, Eigenartiges und Selbständiges dafür wieder zu Tage trat, etwas das die ganze Vielseitigkeit und Fruchtbarkeit seines inneren Lebens, die Grossartigkeit seiner Auffassung, dann wieder die Lieblichkeit, die Anmuth, das heitere Spiel seiner schöpferischen Phantasie immer von neuer Seite bewundern lässt. — S. 2—6 = LD. — Von Soderini erzählt Vas. eine Fülle von Anecdoten (*vid.* V. F. II.). Billi. Vas. *vac.* — S. 7. = Billi und eigener Zusatz von X nach pag. 103. 9. (Vas.) — S. 8 = LD. oder Billi pag. 29. 4? Alb. F. ohne Inhaltsangabe. Vas. beschreibt den Gegenstand und nennt die Auftraggeber. Das herrliche Bild hängt jetzt in der Akademie. — S. 9 = Billi S. 4. der Zusatz (wiederholt p. 106. 6) nach LD. (Alb. F.) — Vas. 1. erwähnt nichts von der Concurrenz mit Ghirlandajo. V 2 spricht nicht eigentlich von einer Concurrenz beider Maler, aber man kann seinen Worten, dass Sandro alle anderen Künstler und besonders Ghirlandajo, der vis-à-vis den Hieronymus bereits gemalt hätte, zu übertreffen suchte, diesen Sinn unterlegen. In Ghirlandajo's Vita bei Vas. und X heisst es freilich wieder kurz a concorrenza di Sandro di Botticelli. Der Hieronymus Ghirlandajo's war 1480 gemalt worden. Der Augustin, eine grossartige, mächtig bewegte Gestalt von Würde und Pathos, ist nicht 1480 entstanden (CCd. III. p. 157 und Meyer Jahrb. f. Preuss. Kunsts. XI p. 9.), sondern später. Vas. erzählt, dass Sandro's wie Ghirlandajo's Heiliger anno 1564 von dem ursprünglichen Platze entfernt worden seien. Die hs. von X, der davon nichts berichtet, ist also vor diesem Termin entstanden; andererseits gibt die Notiz einen Wink hinsichtlich der Entstehungszeit der einzelnen

Vite Vasari's. Wenn derselbe schreibt, dass gerade in jenen Tagen zum zweiten Male die Vite si stampano, so möchte dies wohl heissen, dass eben bis Sandro di Botticello der Druck bereits gediehen war, vielleicht auch etwas weiter, und die folgenden Partien nach jenem Termin fallen (bis 1565?). Das Jahr 1568 bezeichnet also nur das Jahr der Ausgabe (*vid. sup.* p. 220). — S. 10 X wollte wohl nach p. 106. S. 7. fortfahren: un San Giorgio. — S. 11 das Bild ist von Ghirlandajo. X hat LD. (Billi *om.*) wohl falsch verstanden. — S. 12 = Billi S. 6 oder LD.? (Alb. F. V. 1. 2.). — S. 13 = LD. X wollte wohl den Gegenstand angeben, den das Bild darstellt, in seinen Notizen aber mochte sich darüber keine Andeutung befinden. Dass er sich leicht an Ort und Stelle hätte vergewissern können, fiel ihm nicht ein. Es handelte sich eben nur um eine litterarische Zusammenstellung. (Alb. F. *om.*) — V 1. 2. nach Billi ohne Inhaltsangabe. — S. 14. = LD. (Billi S. 8. wohl nicht.) (Alb. F. gibt den Inhalt kurz, V 1. 2. ausführlich an.) Santa Maria Nuova, wie X zuerst schrieb (*vid. sup.* p. 353) wohl lapsus calami. — Pag. 105. S. 1 = LD. (Billi Alb. F. *om.*, X also von Alb. F. unabhängig); V 1. nennt den Sebastian kurz ohne nähere Datirung in Sta. Maria Maggiore, also von X unabhängig. V 2. *om.* ihn, erwähnt aber dafür eine Pietà, worauf Sans. III 312 nach dem Anonymus Magl. (doch ohne Angabe der Quelle) den Sebastian nachträgt. Wer von beiden Schriftstellern hat nun Recht? Unmittelbar vor der Pietà nennt V 2. einen heiligen Sebastian, aber in der Casa Medici. Vermuthlich liegt eine falsche Localisirung bei V 2. vor, und der Sebastian ist nach Sta Maria Maggiore zu versetzen. Die Pietà *om.* X. Richa III 278 führt nach Vas. an, dass die Pietà zuvor den Altar der cappella Panciatichi und zu seiner Zeit (p. 281) die Sakristei geschmückt habe. Aber Vas. sagt das nicht, sondern nur, sie habe sich allato alla cappella Panc. befunden, was in una colonna bei X entsprechen würde. Richa's Zeugniss ist damit werthlos, und die Sache bedarf noch der Aufklärung. Die Pietà soll in München sein (Pinakothek Nr. 1010; aber St. Maria, nicht S. Piero, Maggiore ist im Katalog p. 199 zu lesen). Doch ist fraglich, ob die Klage in München mit der Pietà con piccole figure so ohne Weiteres zu identifiziren sei. Der hl. Sebastian wird in dem des Berliner Museums wohl mit Recht erkannt (Nr. 1128). Wir hätten dann eines der frühesten, sicher datirten Bilder Sandro's vor Augen, was für die Stilkritik von grosser Wichtigkeit ist. Der Katalog hebt richtig den Einfluss Verrocchio's, der daran sichtbar sei, hervor. S. 2 = LD. (Billi Alb. F. *vac.*) V. 1. 2. spricht von der berühmten und schönen Tafel (vor 1475 entstanden) für Matteo Palmieri in St. Piero Maggiore, und auf diese spielt m. E. auch X an. Gattolinj also wohl lapsus calami. X

wollte den Inhalt nach sono näher angeben, unterliess dies aber. — S. 3. (nicht etwa zu S. 2 als Inhalt von sono: gehörend) = Billi S. 9. ebenso V. I. 2. Von Fabriczy hat Recht, wenn er dabei an die Bilder mythologischen Inhaltes Sandro's denkt. — S. 4 = LD. (Alb. F. *om.*) V I. 2. erwähnt dies Bild, welches jetzt in Berlin Nr. 106 ist. — S. 5 = LD. (Billi. Alb. F. *om.*) X: piu quadri V I. 2. nennt zwei Tafeln und deren Sujet: Die „Geburt der Venus", jetzt in den Uffizien und die herrliche Frühlingsallegorie in der Akademie. Woher das Berliner Bild (Nr. 1124.) stammt, weiss ich nicht (wohl nicht aus dem Besitze der Medici). Vas. erklärt, beide Bilder befänden sich in der villa del Duca Cosimo; das war a. 1550 und 1568 richtig. X dagegen: in casa il signore Giouannj de' Medici. Das könnte m. E. nur Giovanni, der Sohn Pierfrancesco's de' Medici, Vater des Giov. delle Bande Nere und Grossvater des Herzogs Cosimo I, dem die Villa di Castello di Quarto ja schon vor seiner Thronbesteigung gehörte, sein. Prof. Meyer im Jahrbuch l. c. p. 7. behauptet, beide Bilder seien Gegenstücke, was ohne Beweis ist, nach Inhalt und äusserem Format auch nicht zu sein scheint, und ferner, dass sie von Lorenzo de Medici bestellt worden, was falsch ist. Ebenso fehlt jede Andeutung über die Zeit, in der sie entstanden sind. Im allgemeinen möchte man sie in das Ende der 70., Beginn der 80. Jahre des 15. Jahrhunderts setzen. — S. 6. 7. $\overset{4}{=}$ LD. (Billi. Vas. *vac.*; beide erzählen irrthümlich dieses Faktum von Castagno). Die Sätze enthalten eine Fülle mehr den Historiker interessirender Notizen. Man fühlt, ein Augenzeuge jener Tage, die auch Luca Landucci (Diario p. 17 seq.) mit grösster Genauigkeit und in Uebereinstimmung und Ergänzung mit dem vorliegenden Texte berichtet, hat dem X diese Dinge mitgetheilt. Das spricht m. E. sehr für Landin. Bandino, der sich zu dem Sultan nach Byzanz geflüchtet hatte, wurde erst ein Jahr später nach seiner Auslieferung hingerichtet. Er wie Napoleone Franzesi können also nur als absentes in effigie dargestellt worden sein. — S. 8 = LD. (Billi. Alb. F. Vas. *om.*) — S. 9 = LD. (Billi *vac.*) V I. 2. ungenau: Doue per effere pérfona fofiftica, comentò vna parte di Dante: et figurò lo inferno, et lo mife in Stampa etc. Die Nachricht von X ist in keiner Weise zu bezweifeln. Die Danteillustration wäre also für den Bruder jenes Giouanni, dem Sandro in Castello piu quadri gemalt hatte, erfolgt. Diese ebenso schönen wie tiefsinnigen Compositionen sind bekanntlich im Berliner Kupferstichkabinette erhalten; weitere 8 Blätter hat Strzygowsky im Vatikan aufgefunden und im Verlage von Müller-Grote publicirt. (*Vid.* den schönen Aufsatz Lippmann's (Jahrb. f. K. Preuss. Kunsts. IV p. 63 seq.). Lippmann druckt die Stelle des Anonymus pag. 70 in der Anm.

nach einer von Prof. Ad. Bartoli vermittelten Abschrift ab, die aber recht ungenau ist. Vas.' Angabe ist confus und am besten nicht zu beachten. Prof. Meyer l. c. p. 9 ff. sucht die Illustrationen näher zu datiren. Danach habe Lorenzo di Pierfrancesco (geb. 1456) dieselben bestellt, wohl schon als Zwanzigjähriger (p. 10). Die Arbeit habe 1478 begonnen und sich durch mehr als zwei Jahrzehnte erstreckt. Aus inneren Gründen seien die Zeichnungen zur Hölle vor 1480 entstanden, die Blätter zum Fegefeuer und Paradiese nach Botticelli's Rückkehr aus Rom (1482) bis zum Schlusse des Jhdts.; die ersteren bis etwa 1492, die letzteren vor Ausgang und um die Wende des Jhdts. Pierfrancesco († 1503) habe die Vollendung nicht mehr erlebt. Ich weiss nicht, worauf diese Angaben, die leicht Widerspruch herausfordern möchten, beruhen. Ich halte überhaupt den Versuch aus stilistischen Gründen zu datiren, ferner aus der Wiederkehr ähnlicher Motive und Figuren in den Illustrationen und auf gewissen Bildern Botticelli's Schlüsse hinsichtlich der Entstehung von Bildern und Zeichnungen zu ziehen, für misslich, solange wir über Botticelli's Können und Stilwandel in den einzelnen Abschnitten seiner Entwickelung nicht besser unterrichtet sind. Dass Lorenzo di Pierfrancesco der Besteller war, wird nirgends gesagt, bei einem Zwanzigjährigen würde das auffallen. Eher, vermuthe ich, ist der Dante für jenen Lorenzo, zu dessen Unterweisung und Belehrung illustrirt worden. Den Besteller kenne ich nicht. Es konnte ebensogut das Haupt der Familie, Lorenzo il Magnifico, gewesen sein. Bald in den schattigen Gärten der Medici, bald auf dem Gipfel der Apeninnen über Camaldoli vereinten sich Männer, wie die Stadtherren Giuliano und Lorenzo de Medici, Alberti, Ficino, Landino, Al. Rinuccini und Andere zu vertrauten Gesprächen über die verschiedensten Probleme der Ethik, Philosophie und Dichtung. In jenem Kreise wurde die Verehrung von Dante gepflegt, die Lorenzo a. 1476 zu dem Versuche veranlasste, die Gebeine des Dichters für die Heimath zu erwerben. Das Wesen der Poesie bildete ferner ein Hauptthema jener Erörterungen. Man fand es nach dem Vorgange Dante's, Petrarca's, Filelfo's und so mancher Anderer in der Allegorie. Die allegorische und moralische Erklärung der Dichtungen wurde an den grössten Poeten gleichsam exempli causa durchgeführt. L. B. Alberti erläuterte so, wie LD. erzählt, unter dem Beifalle der Zuhörer die Aeneide des Virgil's, Landin den Dante selbst. Aus solchen Vorbedingungen entstand der Dantecommentar des Letzteren, beendet in der Niederschrift 1480, im Drucke 1481, zugleich die erste Druckausgabe dieses Classikers in Florenz. Daraus auch die Zeichnungen Botticelli's. Und zwar setzte die Danteausgabe m. E. erst den Zeichenstift des Künstlers in Bewegung. Beide Werke sind aus derselben Anschauung

geflossen; in beiden spielt die allegorische Bedeutung, die Aufdeckung und Versinnbildlichung der inneren verborgenen Bezüge die Hauptrolle. Und gerade für solche Aufgaben war Botticelli der rechte Mann. Ich halte an diesem ursächlichen Zusammenhange fest, solange kein anderer nachgewiesen wird. Ich denke mir, dass Botticelli bei jenen Zusammenkünften zugegen war, dadurch die Anregung empfing und schliesslich die Sache ausführte. Und zwar war bis 1480 eine Reihe von Zeichnungen vollendet, ein Theil des Inferno (Lippmann), und von einem ungeschickten Stecher für die Ausgabe in Kupfer nachgebildet worden. Der grösste Theil ist, eine natürliche Annahme, später entstanden; freilich glaube ich nicht an Vas.' consumò di molto tempo, vor allem nicht daran, dass sich die Zeichnungen bis 1503 und darüber hinausgezogen haben. Prof. Meyer hebt ja mit Recht als charackteristisch für Botticelli's letzte Kunstweise den tiefen Ernst und die Herbigkeit, die fast düstere Strenge der Anschauung, eine Folge von Savonarola's Auftreten, die straffere und festere Linienführung hervor, Eigenschaften, von denen ich in den Zeichnungen keine Spur entdecken kann; vielmehr begegnet überall die gleiche, geniale Leichtigkeit der Ausführung. Der Fortschritt in den Zeichnungen ist mehr ein innerer. Wie dem immer sein mag, in der Werthschätzung dieser Illustration ist alle Welt einig; und Lippmann's Worten, dass diese so eigenartigen Phantasieschöpfungen Botticelli's Stellung in der Kunst wesentlich erhöhen, ist rückhaltlos beizupflichten. — S. 10. 11 = L D. (Billi. Vas. *vac.*) — S. 12. 13 = Billi S. 10. 11. Was das für ein Hyeronimus ist, weiss ich nicht. Vielleicht eine Verwechselung?

Pag. 106. Domenico Grillandajo. = hs. p. 85 b. 1 Pittore fiorentino 3 firenze 3. 8. 15 santa 4. 17. 19. 20 vn 4. 17. 20. 22 san 4 paulino — et dall lato *sup.* 5 martello, 6 fama di buon (*del.*) X wollte di buon pittore schreiben 8 maria nouella, — pitture fattouj 9 orchagna, — attitudinj = hs. p. 86 a. 10 von trasse bis insu links am Rande. — al natura 11 politiano 12 marullo, — M. (2×) — prato, — marsilió 13 ficinj 13. 14 filippo 16 sassettj 17 ognisantj 18. 23 girolamo 18. 26 sandro 20 santo agostino et 21 giorgio 22 murate 22. 24 Dipinse 24 sisto 25 hinter opere folgt dipinse la cappella et tauola de sassettj und dabei als Randzusatz in santa trinita dann weiter vno san girolamo nelle murate fu padre di ridolfo danach ein Raum und am Schluss der Seite Filippo pittore fiorentino fu figluolo di fra filippo verlöscht also als ungültig bezeichnet. Weil wiederholt, liess ich bis auf S. 10 den Rest fort. 26 credo — Endpunkte *vac.* — 10. 15. , et — 11 (3×). 13. 18. 19. 26. , *vac.*

Domenico Grillandajo befindet sich bei Billi auf der Zusatzliste. — LD. *om.* — Billi's vita ist dürftig, wiewohl derselbe den Künstler und seine Familie gekannt haben wird. Freilich ist fraglich, ob Petrei alles aus dem Originale kopirt hat. Ich denke mir, er hat kurz alle Werke und ihre Oertlichkeiten der Vorlage entnommen, aber unter Weglassung der näheren Ausführungen. X bietet, vergleichen mit seiner Fülle bei Sandro Botticelli, auch nur wenig mehr wie Billi. S. 10 beweist, dass er Ridolfo gekannt hat; er verweist darin auf den bekannten, noch lebenden Maler, hatte vielleicht auch vor, ihn bei Abfassung des vorliegenden Textes zu fragen, dies aber noch nicht gethan. V 1. 2 dagegen erzählt eine ausführliche Vita, unter Benutzung dessen was Ridolfo, Vasari's Freund, oder Domenico's Ricordi, die in Ridolfo's Besitz waren, ihm mittheilten. Aus dieser Sachlage folgt, dass wir in X nicht den Text der Ricordi Ghirlandajo's, nicht einmal einen Auszug derselben besitzen. Ueber die Natur dieser Ricordi habe ich bereits gehandelt (*vid. sup.* 236. seq.). Ich ergänze das dort Gesagte dahin, dass sie in Vas.' Vita Ghirlandajo's möglicherweise vorliegen, freilich weder in ihrem Bestande noch auch in Einzelheiten herauszuschälen sind. S. 1 = Billi p. 50. 14. — S. 2 = Billi p. 51. 1? wohl andere Quelle. (Alb. F.: alle figure di Sancto Paulino etc.) V. 1. 2. la ftoria di San Paulino. — S. 3 = Billi S. 14. (*vid. sup.* p. 59. S. 11.). — S. 4 = andere Quelle. — (Alb. F.) Vas. ganz ausführlich und von X unabhängig. X nennt hier Landin, ferner Politian, Ficin und den Griechen Michael Marullus, il Tarchaniota! (*vid.* über letzteren Tiraboschi VI. 980 und Gaspary II. p. 225); Vas. für den letzteren Demetrius Chalkondylas. Sans. III 267 belehrt, dass der Bischof von Arezzo, Gentile de' Becchi, dargestellt sei. Die Malerei wurde am 22. Dec. 1490 aufgedeckt (Landucci ad. an.). Die Altartafel befindet sich theils in Berlin Nr. 74—76 und in München Nr. 1011—1013. — S. 5 = Billi S. 1. — Alb. F. — Vas. wieder ausführlich. — S. 6 = andere Quelle oder Billi (in letzterem Falle *om.* Petrei die Malerei). (*vid. sup.* ad p. 104. S. 9.) — S. 7 = Billi S. 1. (Alb. F. *om.*) V 1. 2. wohl nach Billi die Bestimmung des Autors, nach eigener Bekanntschaft den Inhalt (heute verloren). Charakteristisch ist die Note bei X. Das würde eines der wenigen selbständigen Urtheile des Autors in stilistischer Beziehung sein, wenn es, wie ich einstweilen noch annehme, nicht ein Zusatz der anderen Vorlage ist, die X benutzte. — S. 8. 9 = Billi l. c. Den Hieronymus erwähnt Alb. F. (Vas. *om.*). — S. 10 = andere Quelle; doch mochte X dies von selbst wissen.

Pag. 107. Fra Bartolommeo und Raffaellino del Garbo. S. 1 = hs. p. 86b. 1 di pagolo *sup.* 1. 5. 7. 9. 12. 17 san 1. 5. 7 marcho 2 Pittore 3 ossa — santa maria nuoua 4. 12. 24 vn 4 giuditio 5

nella chiesa *sup.* 6. 14. 16. 20. 22 (2×) vna 7. 8 e 9 nudo opera — , et 11 über capitolo: coro 11. 19 francia 12 vincentio — laltare 14 nra donna — xpo, — agnolo 15 donj 16 altare in fanta (*del.*) 16. 25 firenze 17 a bernardo — Biancho che n'hebbe (*del.*) 18 vna (*del.*) dua *sup.* — das a von tauola und bella in e verwandelt. 20 Dipinse — misericordia unter dieser vita ein die Seite durchquerender horizontaler Strich nebst Verweisungszeichen, dessen Bedeutung, da kein anderes entspricht, mir nicht klar ist. 21 spirito 22 pieta molto *sup.* 24 fratj de *sup.* 25 vliueto 26 dirne 27 credo — luscio — Endpunkte *vac.* — 1. 2. 6. 7. 10. 18. 22 (2×). 27. , *vac.*

Fra Bartolommeo steht auf Billi's Zusatzliste. S. 1 = Billi p. 51 S. 2 und andere Quelle. Alb. F. und Vas. kennen auch nicht den Namen des Vaters. Wie bei X nennt sich fra Bartol. selbst öfters (*vid.* Marchese Memorie dei Pittori etc. Domenicani II. p. 593. 595 etc.). — S. 2 = Billi l. c. (Alb. F. Vas.) — S. 3 bis 6 = Billi l. c. und andere Quelle. — S. 7 — 10 = andere Quelle. (Billi *vac.*). Vas., welcher bei'm Tode fra Bartolommeo's ein Kind von 6 Jahren war, nennt nicht nur alle von X-Billi angeführten Werke, sondern noch weit mehr, zeigt sich überhaupt über den künstlerischen Entwickelungsgang und die Hauptbilder des frate auf's Beste unterrichtet, wenngleich er in Einzelheiten, in der Begründung des Zusammenhanges seiner Gewohnheit gemäss willkürlich und sagenhaft ist. Wie man nach Marchese (l. c. I. 232; II. 11) annimmt, verdanke Vas. sein Wissen dem fra Eustachio, der am 25. Sept. 1555 im Kloster von S. Marco starb und fra Bartolommeo gekannt hatte; und nicht nur dieser, sondern noch viele andere Brüder hätten Vas. sicherlich mit Angaben dienen können. Vas. verschweigt aber, wie üblich, seine Gewährsleute. Ganz anders Billi, der ein Zeitgenosse des Malers war, ja sogar den dürftigen Abriss über seine Thätigkeit vielleicht zu dessen Lebzeiten um 1516 verfasst hatte. Billi nennt wenigstens kein einziges Werk über diesen Termin hinaus: Das jüngste Gericht entstand c. 1499; die zwei Tafeln für S. Marco, deren Inhalt Billi nicht angibt, Maria mit Heiligen (St. Marco zweiter Altar rechts) c. 1509, die Vermählung der hl. Katherina (im Pitti) a. 1512; der hl. Vincenz Ferrer c. 1514/15 (in der Akademie); der hl. Sebastian (in Frankreich) a. 1515; die tavola wieder ohne Angabe des Gegenstandes (im Louvre) a. 1511. Die Zeit der Abfassung bei Billi lässt sich sogar noch genauer bestimmen. Vas. berichtet, und die urkundlichen Zeugnisse (*vid.* meine Ausgabe Billi's p. 67 seq.) bestätigen, dass Salvadore Billi, einem florentinischen Geschlechte angehörig, selbst aber bisher in Neapel als Banquier ansässig, für die Familienkappelle in Sta. Annunziata den Heiland der Welt mit den Evangelisten (ferner Jesaias

und Hiob?) bei fra Bartolommeo bestellt habe (Marchese II. p. 148. seq.). Dieses herrliche Gemälde (jetzt im Pitti) mit der Jahreszahl 1516, — dh. gegen Ende dieses Jahres scheint es vollendet worden zu sein (Marchese l. c. p. 180) — erwähnt der Verfasser des libro di Ant. Billi nicht, hätte also, als die Bestellung noch nicht erfolgt war, geschrieben, dh. c. Ende 1515, Anfang 1516? Antonio Billi war, wie es scheint, der jüngere Vetter Salvadore's (*vid.* die Urkunden im libro Billi); merkwürdig, dass er trotzdem so wenig über den frate wusste, mit dem unmittelbar nach dem Entstehen der memorie artistiche die Familie Billi zu thun bekam, dass er erner nicht den Versuch gemacht hat, seine Notizen, die er bald danach um eine zweite Zusatzliste vermehrte (Lionardo und Michelangelo), auch inhaltlich in den früheren Partien zu ergänzen. Vielmehr bringt er nicht mehr, als was so oberflächlich in Florenz von fra Bart. bekannt sein mochte. Ich wage nicht zu entscheiden, ob dieser Thatbestand die Annahme zulässt, dass Ant. Billi nicht der Autor der hs., sondern zur Zeit von X nur ihr zufälliger Besitzer gewesen sei? Zu bemerken ist noch, dass Salvadore Billi nach den Dokumenten, der Sohn des Bartolommeo Billi war; Giuliano ist wohl ein lapsus calami in den Ricordi des Sindaco von St. Marco und demgemäss bei Vas. und in der neueren Literatur (z. B. CCd. IV. p. 475) in Bartolommeo zu verbessern. Etwas ausführlicher wie Billi ist X, der lange nach dem Tode des Malers geschrieben, ihn jedoch noch persönlich gekannt haben wird. Aber ob er das Plus seiner Erinnerung oder schriftlichen oder mündlichen Mittheilungen Anderer verdankt, möchte schwer zu entscheiden sein. Ich vermuthe, dass X hier und in dem Rest seiner hs. ausser Billi meist mündlichen Berichten gefolgt sei, die ihm freilich nicht so reichlich flossen wie z. B. Vas. Im Einzelnen kann man sogar einige Gewährsleute namhaft machen. Für diese Vita käme vielleicht derselbe fra Eustachio, die angebliche Quelle Vas.', in Betracht, oder der Sindaco des Conventes selbst, fra Bartolommeo Cavalcanti (Marchese II. p. 177.), oder jener Bar. (Ber.) Cav. (p. 66.); für S. 8 vielleicht Bernardo del Bianco. In Betreff dieses Gemäldes enthält X sogar mehr wie Vas., der die Zeit der Entstehung desselben nicht gekannt oder angegeben hat. Das Jahr 1505 ist durchaus richtg. Der Contrakt war vom 18. Nov. 1504; 1505 mochte es vollendet sein.

Raffaellino del Garbo *vac.* Billi. Alb. F. — V 1. noch sehr dürftig, V 2. weiss mehr. X von Vas. resp. umgekehrt unabhängig. S. 12 nennt X ein crucifisso; Vas. die Auferstehung, die sich heute in der Akademie befindet. Aus welchem Grunde X gerade diesen Maler nennt, während er doch eine ganze Reihe anderer Meister bei Seite lässt, wie

z. B. Lorenzo di Credi, Pier di Cosimo, Albertinelli u. a., von den Umbrern ganz zu schweigen, ist mir unklar.

Pag. 108. Andrea del Sarto. S. 1 = hs. p. 87 a. 1 sarto — fiorentino dicepolo di raffaellino delgarbo / di moltj dicepoli *sup.* — Pittore 4. 17. 26. 27 firenze 4. 15. 25. 27 san 5 schalzo 6. 16 nunziata 7 (2×). santa 7 maria 8. , et 9 luna alla — allentrare 10 dej 11 st̤o sp̤to 13. 16. 22. 29 vna 13. 26 nr̃a donna 15 Anchora — orto — michele 17 condotta 18 mario 18. 19 orsino 20 pie , — dicepolo, S. 8 am Rande links 22. 25. 29 e 22 bartolomeo panciatichj 26 vn 27 Nel san (*del.*) refettorio — saluj 29 valle 30 dimandarne — pontormo — Endpunkte *vac.* — 1 (2×). 2. 8 (2×). 10 (2×). 13 (2×). 19. 20. 22. 23. 28. , *vac.*

Pag. 109. 1 ombrosa, — dessa̩ 1. 3 e 1. 7. 9. 11 vna 1 nr̃a donna 2 Pittura grecha 3 Vna — altare, 4 luco — mugello S. 2 = hs. p. 87 b. 5. 10 firenze 6. 9 san 6. , et — sto 7. : *vac.* — trinita, — altra quando cristo 10 franc°. 12 monte dominj 13 vltima 13. 14 vn 16 maestro che fu cosa (*del.*) e opera *sup.* 17 opere degna (*del.*) connumerata. laquale 18 strozzi 19 poggio — medicj 20 Basso, 21 dimandarne — jacopo — pontormo — Endpunkte (excl. S. 6) *vac.* — 5. 15 (2×). , *vac.*

Ueber das Verhältniss Billi's zu Andrea del Sarto (1486—1531) gilt dasselbe wie vorher bei fra Bartolommeo: Billi wusste, obwohl Zeitgenosse und in Florenz lebend, so gut wie nichts über ihn. Ferner berichtet er nur von Malereien bis Ende 1515: Una ſtoria in S. Giov. Scalzo, dh. nur die erste war bisher (1514) fertig geworden. La ſtoria di S. Filippo im Chioſtrino trägt das Datum 1510, die Geburt der Maria 1514 (begonnen 1511). Die generelle Notiz über Bilder (ohne Inhaltsangabe) in Frankreich und Mailand ist werthlos. Die erste Zusatzliste, welche mit Bernardo beginnt und mit Andreino del Sarto endet, ist also c. 1515/16 geschrieben worden. Um so reicher ist X, dessen Text an Fülle aber von dem Vas.' noch übertroffen wird, was bei dem Schüler Andrea's als selbstverständlich erscheint. Als X schrieb, war der Künstler bereits todt; andernfalls hätte er sich direkt bei ihm und nicht bei seinen Schülern, Vasari und Pontormo, informiren können. Aber unser Autor, der sich so gut unterrichtet zeigt, hat ihn sicherlich noch bei Lebzeiten gekannt; doch wage ich nicht zu entscheiden, ob X bei der Abfassung dieser Vita aus einer fremden schriftlichen Vorlage oder aus der eigenen Erinnerung geschöpft habe, oder ob nicht vielmehr ihm mündlich von ehemaligen Zeitgenossen das Meiste überliefert worden sei. Der Randzusatz (S. 8.) könnte z. B. sehr wohl auf einer mündlichen Mittheilung Bartolommeo Panciatichi's des Jüngeren beruhen (*vid.* Sans. V. 33.). Nun

nennt X in zwei Randbemerkungen: Jac. Pontormo, dann Jac. Pontormo und Giorgio dh. Vasari. In welchem Verhältnisse stehen diese beiden zu dem Text von X? Pontormo wie Vas. waren schriftstellerisch thätig gewesen: Von dem letzteren besitzen wir die Künstlerbiographien, von ersterem handschriftliche Aufzeichnungen. Z. B. habe ich das Diario Pontormo's mir excerpirt: Auf der Nazionale in Florenz Classe VIII. Nr. 1409, ein Miscellaneenband mit Vite von L. B. Alberti, Filippo Strozzi u. a. Darin unter Nr. 9. „Diario di Jacopo Pontormo, fatto da lui medesimo nel 1554, quando dipingeua il coro nella chiesa di S. Lorenzo; vi si osserva le sue idee o pensieri per quel lauoro dai piccoli disegnj, da lui fatti nel medesimo suo diario". Die hs. beginnt (p. 3b.) a di 30 di Genaio 1550 (also 1551) und endet (p. 15a) mit 1554 a dj 22 d'Ottobre. X selbst (p. 131) lagen wohl ähnliche Notizen Pontormo's über Malereien in der Certosa vor. Pontormo's Ricordi sind also von der Art jener Neri's de' Bicci, Baldovinetti's, Ghirlandajo's und Raffaels. Aus den Randbemerkungen folgt nun nicht, dass X die schriftstellerische Thätigkeit Pontormo's oder Vasari's bekannt war; ebenso nicht, dass X die Vite von 1550 habe benutzen wollen, diese also schon dagewesen sein müssten, wenn auch erst im Msc. und zum grössten Theile vollendet. Vas. begann mit der Sammlung des Materiales, als die hs. von X, wie es scheint, bereits abgeschlossen war (*vid.* V F. II. p. XXI). Ich bin vielmehr der Ansicht, dass die Vita Andrea's del Sarto unabhängig von Vas. und Pontormo verfasst worden sei; beide melden zumeist dieselben Dinge, jeder aber in eigenthümlicher Anordnung und Sprache; Vas. meist ausführlicher und aus verhältnissmässig genauerer Kenntniss. Es scheint, als habe X zuerst seine kurzen Notizen theils aus eigenem Wissen, theils nach mündlichen Mittheilungen zusammengestellt, die Lücken darin aber durch Nachfragen bei Vas. und Pontormo zu ergänzen beabsichtigt; und gerade bei diesen beiden, nicht etwa bei'm Cavaliere (Bar. Cav.), weil sie, besonders Pontormo, als Schüler Andrea's die kompetentesten Gewährsleute über ihren Lehrer waren. Wir sehen also, X bemüht sich immer aus den besten Quellen zu schöpfen; und dies macht seinem kritischen Scharfsinne alle Ehre, wenn er nur auch hinsichtlich des Inhaltes seiner Vorlagen mehr Kritik aufgewendet hätte! X schreibt einfach Giorgio, denn Vas. war in Florenz unter diesem Vornamen allgemein bekannt; auch könnte diese Bezeichnung auf eine nähere Bekanntschaft zwischen X und Vas. deuten. Aber auch das muss ich betonen, dass trotz alledem der Kunstschriftsteller X in keinem näheren Verhältnisse zu dem Verfasser der Kunstbiographien stand. — Andrea's del Sarto Matrikel vom 12. Dec. 1508 *vid.* Loggia p. 349. — Woher die Nachricht bei X stammt,

dass Raffaellin del Garbo Andrea's Lehrmeister war, weiss ich nicht. X hat sie nachträglich darübergeschrieben. Vas. erzählt ganz verschieden davon die Jugend. Vas. und X also unabhängig von einander. Andrea del Sarto hing mit Pier di Cosimo zusammen. — Die Fresken im Scalzo begannen 1514; noch 1526 malte Andrea daran (Sans. V. p. 67 seq.). — Die Fresken im chiostrino (S. 3) entstanden in der Zeit von 1509—1514. — S. 4. *vac.* V 1. 2. — S. 5 die strenge topographische Ordnung hier einmal unterbrochen. Die Madonna del Sacco ist von 1525. — S. 6. die Zeit vermag ich nicht zu bestimmen. — S. 7. Die Bilder gehören in's Jahr 1530. Vas. erzählt dasselbe, nennt den betreffenden Schüler Sarto's, aber nicht die Namen der Impiccati. Ich ergänzte den einen Namen nach Sans. V. p. 54. Es waren aber drei Leute Mario's Orsini, die urkundlich Bernardo di Girolamo abgemalt hat. Vielleicht dass von Sarto's Hand die drei Bürger von Florenz waren. X wie Vas. erzählen hier stadtbekannte Dinge. — S. 8 nach Vas. ergänzt. Das Bild, von dem Besteller für Lyon bestimmt, blieb nach Vas. unvollendet, gehört also in Andrea's letzte Jahre (c. 1529/30). V 2. berichtet (V 1. und X nicht), dass es nach dem Tode Sarto's in das Haus Bartolommeo's Panciatichi il Giovane, dann „oggi", als V 2. schrieb, (etwa 1565—68) in die Villa de' Baroncelli (heute im Pitti) gekommen sei. — S. 9. Vas.: fuori di porta Pinti. — S. 10. Die Malerei des Cenacolo wurde am 15. Juni 1519 vergeben. Die Ausführung ist wohl später. (Sans. l. c. p. 47.) — S. 12 (die Satzzahl ist abgesprungen). Das Bild ist von 1528. Vas. erwähnt nicht die Nostra Donna. — Pag. 109. S. 1. Die Altartafel wurde am 11. Okt. 1524 bezahlt. — S. 2. 3. Für San Gallo malte Andrea drei Gemälde, die Vas. ausführlich beschreibt. — S. 4 ist die sog. Madonna delle arpie in den Uffizien von 1517. — S. 5. *vac.* V. 1. 2. Das Kloster der Nonnen von Monte Domini wurde a. 1529 zerstört; was aus der Tafel wurde, weiss ich nicht. Aus der Nichterwähnung der Zerstörung folgt noch nicht, dass X vor 1529 geschrieben habe. Nur Unachtsamkeit liegt hier wohl vor. — S. 6. 7. Ueber dieses Bild, von dem drei Exemplare existiren, *vid.* CCd. IV. p. 580. — R. 17 ist die gewöhnliche Wendung bei X (*vid. sup.* p. 75. 1. etc.). — S. 8. 1521 malte Andrea in Poggio a Cajano (1580 vollendet von Allori). Pontormo, der dort ebenfalls gearbeitet hatte, war in diesem Falle in der That der beste Zeuge; um so auffälliger, dass X nichts über Pontormo berichtet hat. Die Lücke nach Vas. ergänzt.

Pag. 110. Lionardo da Vinci. (*vid.* VF. II p. 431 seq.). S. 1 = hs. p. 88a: 1 vincj — fiorentino, Quantunche 2 non *vac.*, darf jedoch nicht fehlen. — Ser 3 bon sangue, unterstrichen — fu — vni-

uersale 5 puote, — dell corpo, 6 concedette uolse — ma d'infinita virtu — nfinite *del.* molte rare *sup.* der Apostroph hinter d' *non del.* 7 maestro, 9. , hebbe 12. , fu 13 et fu m° del sonarla d'Atalante sonarla unterstrichen und *del.* quella *sup.* aus del di gewandelt. 14. , attese 18. , stette — Giouane — demedicj, 20 fvlla — san marcho — firenze, et daluj (*del.*) fu mandato etc. haueua |30| annj chel dal detto mag.co L.zo *sup.* 21. 27. 28 Duca 21 insieme bis Megliorottj *sup.* 22 apresantarlj vna 23 lira che in quellj tempj (*del.*) vnico era etc. . . . extrumento insieme con Atalante migliorottj laonde hauendo (*del.*) Torno dipoi infirenze doue etc. 26 consiglio 28 Anchora — francia 29 Milano et — die beiden in unterstrichen. 30 stato, 31 afirenze doue (*del.*) et — Endpunkte *vac.* — 1. 4. 26. 27. 30. , *vac.* 3. 8 (3×). 13 (2×). 15 (2×). 24. 26. 27. 28. , et

Pag. 111. 1 franc.o rustichj — scultore *sup.* 2 a unterstrichen 2. 8 francia 2 Re franceschо, alq (*del.* X wollte alquale schreiben) doue 4. 17. 23 firenze 4. 18 santa maria nuoua 6 consiglio 7 in palazo, = hs. p. 88 b. — , Presso 8 Ambosia citta — luogho chiamato 9 cloux, — fatto, 10 M.~ — franc° 11 pannj librj, scritture disegni, 12 arte, 13 sua che 14. 16 , Et 14 uillanj (unterstrichen) 15 milano, 16 salay 19 piu unterstrichen. Mit scudi Schluss der Seite 88 b, deren Rest frei ist. Der ganze Passus auf p. 88 a b. ist sehr sorgfältig geschrieben, lange nicht so flüchtig wie die hs. sonst, ferner unter Zuhilfenahme eines Theiles des Randes, gleich als fürchtete X, den allgemeinen Theil der Vita Lionardo's nicht auf den vorhandenen freien Platz hinzubekommen. Diese Befürchtung war grundlos, denn p. 89 a b. der hs. sind leer. Dann p. 90 a. der hs.: Lionardo di ser piero da Vincj ciptadino fiorentino fu tanto raro, et vniuersale, che dalla natura per miracolo essere produtto dire si puote, e (*sup.*) valse assaj [non solo delle Bellezze del corpo, lequalj molto bene gli concedette volse dotarlo, ma d'infinite virtu volse farlo (*non del.*) dare (*sup.*) (das o in j verwandelt, also darelj zu lesen) posseditore] (non solo bis posseditore ist Randzusatz, den ich, um ihn besser zu markiren, in eckige Klammern geschlossen habe). In mathematicha, et in prospettiua non meno attese. et dilettossj de semplicj, et opero di scultura, (die letzten drei Worte unterstrichen) et fu raro sonatore di lira. Dieser ganze Passus ist kassirt. Danach Raum und darauf von neuem auf derselben Seite: Lionardo di ser piero davincj ciptadino fiorentino fu tanto raro, et vniuersale che dalla natura per miracolo essere produtto dire sipuote, laquale non solo delle Bellezze del corpo, che molto bene gli concedette uolse dotarlo, ma d'infinite virtu uolse anchora farlo maestro, valse assaj in matematicha, et inprospettiua nonmeno, et opero di scultura, et indisegno passó di gran lungha tuttj gli altrj, hebbe

bellissime inventionj, manon colorj molte cose, perche si dice maj hauere ase medesimo satisfatto, et pero sono tanto rare lopere sue fu nel parlare eloquentissimo, et raro sonatore di lira, dellaquale insegno atalante migliorottj (*sup.* von della an) attese, et dilettossj de semplicj, et fu valentissimo intirarj, et in edefizj d'aqua, et d'altrj ghiribizj, ne maj con lanimo si qujetaua, ma sempre con lingegno fabrichaua cose nuoue Ende von p. 90a, die flüchtiger geschrieben ist und in der alten Weise (mit demselben breiten Rand wie zuvor). p. 90b. der hs. ist frei, nur am unteren Ende steht Hebbe piu etc. (X p. 111. S. 6. als Fortsetzung). 20 salj milanese 21 peretola, — fiorentino — ferrando 22 spagnuolo — über signorj steht † und ganz zu unterst auf der Seite steht trasse dal nat. so wollte X p. 91a fortfahren, schrieb aber S. 7 (= hs. p. 91a) Ritrasse etc., desshalb liess ich trasse dal nat. fort. 24 fini che — ritratto la (*del.*) ma 26 (2×). 31 vna 26 nr̄a donna 27 vn san 28 et Anchora vna leda (*del.*) dipinse Adamo et eua d'acquarello *sup.* 29 M. ottauiano 30 pr.º franc.º 31 di medusa (*del.*) megera *sup.* 33 Ill.mo — S.r Duca — medicj — Endpunkte *vac.* — 1. 2. 5. 7. 9. , et — 6 (2×). 7. 10. 15. 20 (2×). 22. 26. 28. , *vac.*

Pag. 112. 1 Fece dil cartone d(*del.*) parte (*del. sup.*) also X wollte schreiben fece parte del cartone aber *del.* — von per bis difirenze *sup.* — consiglio 2 fiorentinj 2 A — niccholo piccino — Duca 4. 7 (2×). filippo 6 conmincio S. 3 = hs. p. 91b. 8. 20 (2×). vna 8 Tauola 8. 14 milano 9 per chi (*del.*) intendentj — se 11 S.re — magna 12. 14. 18 vno 15 franc.º — Bellissima 16 Bronzo, ma da (*del.*) vniuersalmente 17 diceua uolerlo 18 pezzo, 20 nr̄a donna, — s.ta — francia, 21 Piu — ritraeua in (*non del.*) santa maria nuoua di firenze — nello spedale links am Rande davor und di *sup.* — Endpunkte *vac.* — 2. 3. 5. 6. 9 (3×). 10. 12. 15 (3×). 21. , *vac.*

Il libro di Ant.º Billi (resp. Quelle A.) schloss dem Strozzianus zufolge ursprünglich mit Ant. del Pollaiuolo ab. Dann erfolgte ein Zusatz bis A. del Sarto, der c. 1515/16 (als terminus a quo) verfasst war. Zuletzt nach Lionardo s Tode, als Michelangelo ferner die allgemeine Aufmerksamkeit in immer steigendem Maasse auf sich lenkte, kam ein zweiter Anhang mit Nachrichten über diese beiden Künstler, welcher zur Zeit als Michelangelo in St. Lorenzo arbeitete, niedergeschrieben zu sein scheint, also bis etwa 1530, um eine runde Zahl zu nennen. Die Statuen in St. Lorenzo waren aber noch nicht vollendet; der Autor scheint eher eine (längere) Zeit vor diesem Termin gearbeitet zu haben, wie ich mir denke, in der ersten Hälfte des dritten Jahrzehntes. Billi, der Zeitgenosse Lionardo's, wusste nun nichts Genaueres über diesen; was er bringt, beruht meist auf Hörensagen. Er

hatte aber wohl verschiedene Gewährsleute, denn er wiederholt bisweilen schon Gesagtes (p. 52. S. 9—11 = p. 51. S. 7, p. 52 S. 3), andernfalls müsste Petrei das Original hier besonders schlecht kopirt haben. — Mit Andrea del Sarto war aber auch X' zusammenhängender Text zunächst abgeschlossen. Wohl nur aus Unachtsamkeit hatte X Filippino Lippi von Billi's erster Zusatzliste bei Seite gelassen (nachgetragen hs. p. 93b.). Dann folgte der Anhang mit verschiedenen Notizen, Excerpten und Materialien. Aber auch X konnte nicht achtlos an den grössten Meistern des Cinquecento in Florenz vorübergehen, zumal da er neben Billi, um den sich seit dem Aufhören Ghiberti's das übrige Quellenmaterial gleichsam als Grundstock schloss, eine Reihe von Spezialnachrichten über Lionardo und Michelangelo von noch zu seiner Zeit lebenden Gewährsleuten verwerthen konnte, von denen er auf einige selbst gedeutet hat (z. B. dal Cav.). So entstand auch bei X ein Nachtrag zunächst mit Lionardo und Michelangelo, dann der restirende Filippino Lippi, der in diesen Zusammenhang weniger passt, endlich Franciabigio, der 1525 gestorben war. Allein die Redaktion der Vita Lionardo's, was ihren Eingang und allgemeinen Theil anlangt, machte X Schwierigkeiten, insofern er Billi's Worte und die seiner (schriftlichen oder mündlichen) anderen Quellen zusammenzusetzen und auszugleichen hatte. Und zwar schrieb X zuerst auf hs. p. 90a (die Blätter 88 und 89 waren zunächst leer geblieben, wohl für spätere Nachträge) den Anfang mit der Randbemerkung, den er wieder ausstrich. Hinter assai wie prospettiua steht in der hs. je ein Fehlzeichen, am Rande nicht; gleichwohl passt der Randzusatz nicht in den Zusammenhang weder hinter dem ersten noch hinter dem zweiten Worte, und das war wohl auch der Grund zur Kassirung des Ganzen. Darauf schrieb X dasselbe nochmals auf dieselbe Seite etwas tiefer. Mag der Eingang ihm nun nicht gefallen haben, oder was die Ursache war, X setzte zum dritten Male das Ganze in sorgfältiger Schrift auf das leere Blatt 88 hin. Dass dies in der That die letzte Version war, folgt abgesehen von der äusseren Form aus der reicheren Fülle des Inhaltes, ferner aus den Abänderungen in den gleichen Parthien (z. B. infinite in molte rare gewandelt; statt valse assaj — Assaj valse; non molto colorj le cose statt des richtigeren molte cose; mai a se medefimo satisfaceua statt si dice etc.). Ich habe diese letzte Redaktion als die bessere und inhaltsreichere in meinen Text, den Rest in diesen Commentar gesetzt. hs. p. 90b. habe ich gleich auf p. 88b. folgen lassen, um ein zusammenhängendes Ganze zu bieten. Ohne Eingriffe des Herausgebers geht es nun einmal bei dieser Vita nicht ab, es fragt sich nur, auf welche Weise dieselben auf ein Minimum reducirt werden können ohne Gefährdung des Zusammenhanges. — Die Quelle

für diesen Eingang (von Billi's wenige Wendungen abgesehen) weiss ich nicht, auch bin ich mir nicht klar, ob eine mündliche oder schriftliche Vorlage anzunehmen sei. Ihrem Werthe nach sind diese Nachrichten gut und zweckentsprechend. Ich vermuthe, Giovanfrancesco Rustici war für X der Gewährsmann. Die auffällige Erwähnung seines Namens in diesem Zusammenhange bringt mich darauf (auch Lionardo's Brüder kämen in Betracht. Das Testament Lionardo's mochte stadtbekannt gewesen sein). Rustici († 1554) stand persönlich Lionardo nahe (*vid.* Sans. VI p. 136.), dem was jener gearbeitet hatte aber ferner. An den Cavaliere ist dabei nicht zu denken, der gab nur Klatsch, jene Quelle (Rustici) aber zuverlässige Thatsachen. Die Verknüpfung der verschiedenen Texte ist nun schliesslich geschickt ausgefallen. Billi kehrt wieder in X p. 110 R. 1. R. 9. S. 4 (= Billi p. 51. 6. 7); vniuersale R. 3. S. 6 = Billi p. 52. S. 9. 10; X p. 111 S. 7—9; p. 112. S. 3—5. S. 6 R. 19. 20 = Billi p. 51. 8; p. 52. S. 1—6. — Anderer Herkunft sind X p. 110. R. 2. S. 2. R. 7. 8. S. 5. R. 14. S. 7—12; p. 111. S. 1—6. S. 10—12; p. 112 S. 1 (theilweise) S. 2. R. 21. 22. Mehre Quellen (wie vermuthet) hat X benutzt: Einmal erweist sich et fu maestro di quella d'Atalante Migliorotti (ursprünglich della quale insegno atal. migl. *vid. sup.* p. 369.) als Zusatz zu der Vorlage, welche p. 110. 111. bis S. 5 incl. (neben Billi) bot, denn p. 110 S. 8 wiederholt sich X. Diese letztere hatte eine zusammenhängende Erzählung, wie sie nicht häufig bei X begegnet, der (wie Billi) Einzelnes mehr aneinanderreiht. Sie ist ferner nach Lionardo's Tode, also frühestens 1519/20 anzusetzen. Billi kannte sie nicht; doch darf aus diesem Umstande nicht geschlossen werden, dass Billi vor dieser Quelle geschrieben habe. Sie enthielt Genaueres über die persönlichen Verhältnisse Lionardo's, seine Reisen und sein Testament, dagegen nur Allgemeinheiten inbetreff der Werke. Eben Rustici konnte in dieser Beziehung gerade dienen. Sie reichte bis p. 111 S. 5 incl. — S. 6, der ganz zu unterst auf einer Seite steht, ferner der ganze Rest stammt theils aus Billi, theils von Anderen her. Aus diesem Quellenmosaik erklären sich die Wiederholungen. Die Rusticivorlage, wie ich sie kurz einmal nennen will, hat V 1. 2. nicht benutzt, der beste Beweis, dass X und Vas. zwar einander gekannt, aber nicht ihre Schriften gezeigt haben. Von der Lehrlingsschaft bei Verrocchio und den Jugendwerken erzählt X nichts. Vas. erwähnt nun alle von X p. 111. S. 7 seq. genannten Arbeiten Lionardo's (excl. S. 9.), zum Theil mit ähnlichen Wendungen, was auf die Benutzung der gleichen Quellen hindeutet. — Zu S. 6 (p. 111.) nennt Vas. andere Schüler, mit Ausnahme des Salai Milanese. — S. 8 Darunter ist wohl die von Vas. im Besitze Clemens' VII ange-

führte Nostra Donna zu verstehen. — S. 9. *om.* Vas. — S. 10 der Palast des Ottaviano de Medici war mit Kunstwerken aller Art gefüllt und jedem Gebildeten in Florenz zugänglich. Ott. de Medici ist hier vielleicht selbst als Quelle anzusehen. Mit hoggi (leider fehlt ein näheres Datum zur Berechnung des „heute") spielt X auf das ausführlich von Vas. erzählte Faktum an, dass der Karton ursprünglich anderem Zwecke diente und sich im Besitze des Ser Piero da Vinci befand. Wenn Vas. sagt, der zio Lionardo's habe den Karton an Ottav. de Medici geschenkt, so ist padre dafür zu lesen. Zio schrieb V 1. und von der ersten Ausgabe her ist der Fehler stehen geblieben. — S. 11. gemeint ist das Porträt der Mona Lisa wohl; also wäre zu lesen moglie und di Francesco (ohne Piero). — S. 12. a . . . . zu ergänzen wohl un contadino. V 1. 2 erzählt eine ausführliche storietta, die bei X *vac.* Sie mag ja im allgemeinen wahr sein, der Phantasie Vas.' jedoch entsprang die umständliche Ausmalung, besonders wenn er dabei ein zoologisches Kabinett im kleinen gleichsam dem Leser vorführt. Nach Vas. war die Rotella im Besitze des Herzogs von Mailand, jetzt verschollen; was in den Uffizien gezeigt wird, kann nicht im Ernst als Werk Lionardo's gelten, doch vermag die Gallerieverwaltung sich noch immer nicht zu entschliessen, diesem elenden Pasticcio die Bezeichnung Lionardo zu nehmen. Nun erwähnt X una testa di megera — (das ist identisch wohl mit jener Rotella Vas.') — dann dass sie hoggi in der Guardaroba des H e r z o g s Cosimo sich befände; dh. X hat nach 1536 und vor 1569 geschrieben, und ferner liegt deutlich der Hinweis auf jenes unechte Bild in den Uffizien vor. Wie erwähnt, berichtet V 1. 2, dass die Rotella mit der testa di Medusa in den Besitz des duca di Milano für 300 Dukaten übergegangen sei; dazu in V 2 (in V 1. noch nicht), dass una testa di una Medusa, ein quadro à olio, sich in der Guardaroba des Herzogs Cosimo (1568) befände. Ich erkläre mir den Thatbestand folgendermaassen: 1) Lionardo hat sicher einen Schild mit einem Medusenkopfe gemalt. 2) Dabei hat sich entweder wirklich die Geschichte zugetragen, die s p ä t e r Vas. umständlicher und mit eigenen Zuthaten erzählt hat, oder in Florenz hatte man eine solche Geschichte lange vor Vas. erfunden. 3) Dieses Werk Lionardo's ist verschollen. 4) Auf Grund der wahren oder erfundenen Geschichte entstand das Pasticcio in den Uffizien, von wem, weiss ich nicht, vielleicht, wie der Cicerone V. p. 670 angibt, von Lomazzo. 5) Dieses historische Kunststückchen, das dem antiquarischen Geschmacke der späteren Zeit vollkommen entsprach, galt zuletzt und bis heute als Arbeit Lionardo's, besonders nachdem die Geschichte bei Vas. zu lesen war, und befand sich wohl von Anfang an in der Sammlung des Herzogs Cosimo. 6) Dieses Werk hatte X im vollem

Glauben an seine Echtheit im Sinne, und V 2. führte es auf zusammen mit einem anderen Bilde der Guardaroba (uno angelo), das auch auf Lionardo's Namen ging. — P. 112. S. 2. wohl identisch mit der von Vas. in der Servitenkirche erwähnten Altartafel, die schliesslich Perugino vollendete; sonst Vas. *vac.* — S. 3 nach Vas. war eine Nativita dargestellt. — R. 21. 22. *om.* Vas. — Sans. IV p. 52. 53 gibt Nachrichten über die von X genannten Schüler Lionardo's.

Pag. 113. Michelagnolo Buonarroti. S. 1 = hs. p. 92a. 1 lodouico 2 fiorentino — hinter casata Raum. 3 mag^co 4. 22. 30 e 5 Architetto, o, Scultore, o, Pittore, 9 mana, 10 suole con nuoua, et miracolosa opera del juditio della cappella di Roma (von con an *del.*) le sue opere *sup.* des Sinnes halber stellte ich das zuvielkassirte con wieder her. 11 mostrare egli — vnico, — von egli bis inferiorj. Zusatz. — S. 3 = hs. p. 92b. 12 infirenze *sup.* 13. 21 san 13 che in (*del.*) nella 16 et muss fehlen als Nachsatz zu dellaquale — dimeno, — conoscesi che 19 belle — S. 5 ist Zusatz. 22 firenze 23 Aurara, — bruscho ·, — giorno Ursprünglich hatte X nur drei Namen gekannt: Notte, Aurora, Giorno; statt des vierten Punkte, die er nachträglich mit il bruscho ausgefüllt hat, ohne die überflüssigen Punkte zu kassiren. Ebenso sind die Worte von et Giuliano bis finita eine nachträgliche Ergänzung. 24 medicj 25 di marmo *sup.* — nra donna 27 Jn Piaza — fignorj darüber ein †. Ich hätte Gigante schreiben sollen mit Rücksicht auf den einen bestimmten Michelangelo's. — marmo a mano stancha (*del.*) auantj 29 sta — febbre — vna — Endpunkte (excl. S. 2) *vac.* — 2. 4 (2×). 7. 8 (2×). 15. 19. , et — 4. 8. 9. 13. 18. 19. 23. 24 (2×). 25 (4×). , *vac.*

Pag. 114. S. 1 = hs. p. 93a. 1 Pittura — nra donna fatta a (*del.*) che (*sup. del.*) in casa am Rande 2 Donj, 3 venere 4 Pontorno Raum danach, ebenso nach cappella behufs späterer Ausfüllung. Danach hs. p. 93b. Filippo Pittore fiorentino (Text p. 116 S. 1 seq.). S. 4 = hs. p. 113b. 6. 10 la 6. 8. 12 e 8 in — giuditio 8. 11. 22 micheleagnolo 9 difegnatj — messi 11 questa 12 tanta 14 storie 15 sisto 16 dom^co — grillandaio 17 fandro 18 rossellj fiorentinj ich habe fiorentinj zu allen Malern ausserhalb der Klammer gesetzt; bei rossellj hat das Wort keinen Sinn. 19 pietro perugino 20. ; *vac.* S. 9 = hs. p. 121b. Dal Cav ist Ueberschrift. 22 uincj 23 et — plinio 24 lintese 25 vno — papa che qui (*del.*) in tal 28 et seccho *sup.* 31 colo, — Endpunkte *vac.* — 24. 28. , et — 3. 8. 11 (2×). 14 (2×). 15. 16. 17 (2×). 18. 19. 23. 24. 26 (2×). 27. 29. 31. , *vac.*

Pag. 115. 1 era — persona proportionata, 2 portaua 2. 13 vn 2 rofato *sup.* — ginocchio che 3 vestire — , haueua 4. 7. 19 vna 5

G. 6 santa trinita — spinj 8 dante — lionardo, dicendogli che 10. 11. 12. 26 michele agnolo 10 da vn di loro rispose 10. 16 lionardo 10. 13. : *vac.* 11. , diche parende 13 dichiaralo — che uolestj (*del.*) farestj 13. 19. 21 vno 14 Bronzo, 16. ; *vac.* 18 agnolo 19 lippi 20 depositj i mortj 21 corpo, — a caso fugl (*del.*) prese 22. 23 corsinj 22 fatto = hs. p. 122 a. 23. 27 et 23 soderinj 25 nellarte 27 tera — ? vac. — Endpunkte *vac.* — 9. 14 (2×). 15. 16. , et — 6. 12. 13. 16. 19 (2×). 20. 21. 22 (2×).,23. 24 (2×). 26. , *vac.*

Michelangelo's Vita in der vorliegenden hs. besteht aus drei Stücken, welche zeitlich wie räumlich von einander getrennt niedergeschrieben und erst von mir zu einem zusammenhängenden Ganzen vereinigt worden sind. Ja man könnte zweifeln, ob p. 114 S. 9 bis p. 115 S. 9. 12. 13. nicht eher zu Lionardo zu stellen seien; mit Rücksicht aber auf p. 115. S. 10. 11., ferner darauf, dass Michelangelo in der Erzählung die Hauptrolle spielt, möchte der Passus hierher gehören. Das älteste Stück, in fortlaufender Folge und gleichzeitig mit dem übrigen Texte entstanden, geht von p. 113 S. 1 bis p. 114 S. 3 incl. Die beiden übrigen Theile sind Nachträge, die sich unter den Materialien im Anhange der hs. befinden. Dieser erste Abschnitt erweist sich als recht dürftig; wesentlich mehr wie Billi gibt auch X nicht. Ueber die mögliche Herkunft der einzelnen nicht im Billi befindlichen Notizen habe ich schon Andeutungen gemacht. S. 1 = andere Quelle. In „di antichissima casata" könnte man eine Anspielung auf die von den Buonarroti prätendirte kaiserliche Abstammung ihres Geschlechtes erblicken. X wird das aber nicht von Michelangelo haben, mit dem er kaum intimer bekannt gewesen sein mochte — (er hätte sonst mehr erzählt, auch sein näheres Verhältniss zu dem grossen Manne hervorgehoben) — vielmehr werden die Angehörigen Michelangelo's schon dafür gesorgt haben, dass diese Legende stadtbekannt war. Auch dass Michelangelo im Hause der Medici erzogen worden war, wusste Jedermann; auf Einzelheiten lässt sich ja X dabei nicht ein. — S. 2 = Billi p. 52. S. 12. 13; p. 53. S. 3. Von et nella sua vecchiezza etc. andere Quelle; X hatte dabei das jüngste Gericht im Sinne, das er auch zuerst erwähnt (*vid. sup.*), dann aber, um den Ausdruck recht allgemein zu halten, wieder kassirt hatte. In Billi *vac.* das jüngste Gericht. Die Anordnung nach den drei Kunstgebieten fand X in Billi vor, doch stellte er sie um. — S. 3 = Billi l. c. S. 1. 2. — S. 4. 5 = andere Quelle, wohl auch eigenes Wissen. (Billi *om.;* die libreria unter Sculptur nachgetragen.) — S. 6: Billi nennt in der Sacristei nur marauigliose et stupende opere ohne nähere Bezeichnung; doch hat er die Medicigräber im Sinne, da er von Sculpturen

handelt, die aber wohl noch im Anfangsstadium waren, wesshalb er nichts Genaueres weiss oder sagt. Billi schrieb eben zu Beginn der zwanziger Jahre, X dagegen später nach 1534, als Michelangelo schon in Rom sass und die Arbeiten der Sacristei nur zum Theil vollendet zurückgelassen hatte. X führte (wie erwähnt) den Gegenstand der Darstellungen näher an. Er wird eben die Statuen gesehen haben, worauf die Angabe des fertigen Zustandes der einen, des unfertigen der anderen schliessen lässt. Von Cosmas und Damian, Gehilfenarbeiten nach Michelangelo's Entwürfen, sagt er nichts, wohl weil davon überhaupt noch nichts oder nur wenig vorhanden war. Ich habe darauf hingewiesen (V F. II. p. 428 f.), dass der hl. Cosmas erst nach der Ermordung des duca Alessandro von Montorsoli gearbeitet worden sei, beide Statuen also erst nach 1540/41 zu Stande und in der Sacristei zur Anfstellung gekommen zu sein scheinen. Giuliano et Lorenzo de Medici, finiti, befinden sich sopra le loro sepulture. Da die jetzigen Sarcophage nicht von Michelangelo sind, die Gebeine der Herzöge während der Arbeit überhaupt sich nicht in der Sacristei befanden, so kann das nur heissen, die Statuen der beiden Herzoge standen, als X sie sah, (bis auf Einzelheiten) fertig in ihren von Michelangelo angewiesenen Nischen, über ihren Gräbern, welche noch nicht darunter vorhanden waren, vielmehr erst nach ihrer Fertigstellung eingefügt werden sollten. Sepolture bedeuten also hier nicht die Marmorsarcophage, sondern Grab im allgemeinen, Ort der Bestattung. Die Sarcophage, welche Michelangelo zu meisseln beabsichtigte, hatten, den unvollkommenen Skizzen und besonders den Deckelfiguren zu Folge, ein ganz anderes Aussehen als die jetzigen. Ob diese Herzoge noch heute an ihrem ursprünglichen Platze stehen, ist mit Rücksicht auf die Veränderungen, welche die Sacristei bis zur Gegenwart erleiden musste, und welche wenig den Intentionen des Meisters entsprachen, billig zu bezweifeln. Für die richtige Benennung der Statuen ist die gegenwärtige Anordnung in der Sacristei also nicht maassgebend. — S. 7 = Billi l. c. S. 6. X wollte zuerst a mano stancha schreiben (wohl eigene und richtige Ortsbestimmung), folgte aber dann seiner Vorlage. — S. 8. = Billi S. 4 und andere Quelle. — p. 114. S. 1. 2 = andere Quelle. Für S. 2 vermuthe ich Pontormo selbst als Gewährsmann (*vid.* p. 108. 109 Note 1.). Derselbe kann X auch noch mehr über Michelangelo gesagt haben. Der Karton zur Venus wird vor der definitiven Uebersiedelung des Künstlers nach Rom (1534) entstanden sein. Von den anderen Entwürfen, die nach Vas. Michelangelo dem Pontormo zur Ausführung übergeben hat, schweigt X. — S. 3 = Billi. Merkwürdig ist, dass X wie Billi von dem Carton zu dem

Fresko in der sala del Consiglio im Palazzo Vecchio nichts berichten, der, wie man doch annehmen sollte, stadtbekannt war. Wie man sieht, erzählen beide Autoren auch von der Malerei in der Sistina nur nach Hörensagen, ohne dass sie dieselbe selbst gesehen hätten. Die Statuen der Sacristei waren (wie erwähnt) seit 1534 verlassen; das jüngste Gericht war am 25. Dec. 1541 enthüllt worden. Acht Jahre lang hatte Michelangelo daran gemalt. Die Fresken der cappella Paolina hat X nicht mehr genannt (begonnen 1542.). Zwischen 1534 und 1542 hat X also geschrieben; ich denke mir, in den letzten Jahren des vierten Jahrzehntes, oder etwa 1540, denn dass Michelangelo dieses Schlussstück der Sistina ausführte, war lange vor der Beendigung desselben (Brief Aretins, Sonett Martelli's) allgemein bekannt. Das Jahr 1541/42 könnte nur als terminus ad quem bezeichnet werden. Damit wäre die Zeit der Abfassung der hs. wenigstens bis fol. 94, sowie dieses ersten Abschnittes der Vita Michelangelo's, aber auch nur dieses ersten Abschnittes fixirt. — Das zweite Stück (p. 114 S. 4—8 = hs. p. 113 b.) scheint später niedergeschrieben zu sein zur Ergänzung des bisherigen Inhaltes. Es steht auf der Rückseite eines Blattes, das in der Mitte gefaltet, schon durch sein grösseres Format seine Nichtzugehörigkeit zu der hs. zeigt. Die Schrift ist flüchtiger, doch von X: Eilfertig nach der Besichtigung der Fresken niedergeschriebene Reisenotizen scheint es zu enthalten. Einige Zeit nach der Abfassung der hs. muss X Gelegenheit gehabt haben, Rom zu sehen. Damals entstanden die Ricordi über die hervorragendsten Monumente Roms (p. 125 seq.), deren Zeit (1544—1546) fixirt ist, damals auch dieses zweite Stück, das X nachträglich seinen übrigen Materialien einverleibt hat, und das nicht viel mehr als Guidenweisheit enthält. Ich nehme einen Besuch Roms vor der Niederschrift an; doch ist auch die Möglichkeit vorhanden, dass X sich diese geringen Notizen von einem Anderen abgeschrieben hat. Dass die Paolina auch hier nicht genannt ist, mag daher kommen, dass die Malerei 1546 noch nicht beendigt, also noch nicht sichtbar war. — Das dritte Stück (p. 114 S. 9 bis p. 115 S. 13.) befindet sich ebenfalls unter den Materialien der hs., ist jedoch im Formate und in der Weise des übrigen Textes geschrieben. Wiewohl es nach der modernen Anordnung und Paginirung der hs. hinter dem zweiten Abschnitte (p. 121 b. 122 a der hs.) steht, bin ich doch jetzt der Meinung, dass es zwar zeitlich nach dem zusammenhängenden Texte, aber vor den Notizen über die Sistina verfasst sei, dh. in den Jahren 1541 bis 1544. (Danach sind meine früheren Bemerkungen in V F. II p. 430. 435 zu modifiziren.) Das Erzählte ist höchst merkwürdig, zwar kurz und eher auf bekannte Dinge

anspielend, aber höchst anschaulich und lebendig. Michelangelo's Charakter erscheint dem Lionardo's gegenüber in keineswegs günstigem Lichte. Doch fehlen mir die Mittel zu entscheiden, ob Klatsch und böswilliges Gerede oder der Bericht von wirklichen Begebenheiten vorliege. Der äussere Eindruck ist m. E., dass hier bestimmte Vorfälle mitgetheilt werden, wenngleich in tendenziöser und recht gehässiger Entstellung, was mit Rücksicht auf den Gewährsmann natürlich erscheint. X hat die Provenienz dieses Abschnittes durch die Ueberschrift zur Genüge angedeutet. Nach wiederholter Prüfung aller in Betracht kommenden Momente, auch der Schrift bin ich jetzt der festen Ueberzeugung, 1) dass dal Cav. (nicht Gav.) zu lesen, dieses 2) als Cavaliere zu interpretiren und 3) darunter Baccio Bandinelli zu verstehen sei. Ich halte demnach meine früheren Ausführungen (V F. II. p. 435 seq.) durchaus aufrecht, erweitere sie sogar noch. Auch die Vergleichung dieses Abschnittes mit den Briefen Bandinelli's hinsichtlich des Stiles zeigt Uebereinstimmung. Bei solcher Quelle erklärt sich auch, warum Vas. von der ganzen Geschichte nichts bringt. Bandinelli wurde zweimal in den Ritterstand erhoben, c. 1526 von Clemens VII (Cavaliere di St. Pietro) und 1529 von Carl V (St. Jagoritter). Dieser äusserst talentvolle, ungemein thätige und vielseitige Mann beschäftigte sich, wie aus seinen Briefen hervorgeht, wie damals alle Welt, z. B. wie sein Nebenbuhler und Verkleinerer Vas., (wohl in seinen Mussestunden) mit der Entwickelung der Kunst bis auf seine Zeit, soweit sie ihm in Florenz vor Augen stand. Er besass darüber eine bestimmte Meinung, die keineswegs überall das Richtige getroffen hatte (*vid.* lett. pitt. ed. 1822. p. 72. 87. 105 etc.). Ob der schriftliche Nachlass des Künstlers (im Staatsarchive zu Florenz) kunsthistorische Ricordi enthält, vermag ich nicht zu sagen, da ich ihn daraufhin noch nicht durchgesehen habe. Es ist die Frage nun, ob Bandinelli noch an anderen Stellen der hs. die Quelle von X gewesen sei? In jenem Memoriale des Frühjahres 1544, das zwar nicht von X' Hand, wohl aber in seinem Auftrage verfasst ist, heisst es „dimandi Baco Bandineli" (p. 135.). Dadurch konnte X aber wohl erst auf Bandinelli hingewiesen werden. Diese auf Bandinelli deutenden Parthien befinden sich am Ende der hs., ausserhalb des Textes, scheinen also erst nach der Niederschrift desselben, wie erwähnt, hinzugekommen zu sein (sonst hätte sie X verarbeitet). Bandinelli's Zuthaten scheinen sich ferner zumeist nur auf noch lebende oder auf solche verstorbene Künstler zu beziehen, die er noch persönlich gekannt hatte, was die Glaubwürdigkeit der Nachrichten an sich ja erhöhen würde, wenn nicht andererseits die scharfe Zunge und das Lästermaul dieses Künstlers bekannt wären —

(darin gaben Bandinelli freilich seine Zeitgenossen und Nebenbuhler in nichts nach, *vid.* z. B. B. Cellini contra Bandinelli und ihre Wortgefechte vor Cosimo, auch Bandinelli's Briefe l. c.). — Hätte also Bandinelli (etwa in den Jahren 1541—1544) X mit gelegentlichen Beiträgen versorgt, so könnte es sich nur um Zusätze und Nachträge zu dem Tenor des letzten Theiles der hs. handeln, etwa von Benozzi Gozzoli oder Sandro Botticelli an. Die Prüfung der darauf bezüglichen Parthien, die nicht im Billi stehen und von mir auf mündliche Mittheilungen zurückgeführt worden sind, hat nun nirgends die Möglichkeit eines Antheiles Bandinelli's ergeben. Freilich fehlen ja die Mittel, zu sicheren Resultaten bei dieser so überaus difficilen Materie zu gelangen. Mein subjektiver mit Hilfe beglaubigter Aeusserungen Bandinelli's gewonnener Eindruck ist nun, dass dieser Bildhauer zwar für die bezeichneten Theile des Anhanges als Gewährsmann gedient habe, aber nicht für den Text, weder für den letzten Theil desselben, noch für das Tre- und Quattrocento. Das letztere wird durch ein konkretes Beispiel belegt. Bandinelli (l. c. p. 105) nennt als Gehilfen Ghiberti's beim Gusse der Erzthüren u. a. Maso Finiguerra und Desiderio da Settignano, was die Entrüstung Cicognara's (IV. 208) hervorgerufen hat. X hat den ersteren, wie es scheint, überhaupt nicht gekannt, den zweiten zu Ghiberti nicht in Beziehung gebracht und also Bandinelli in diesem und wohl auch in den übrigen Fällen nicht benutzt. Nur eine Ausnahme besteht: Jene recht unglaubwürdige Notiz, derzufolge Brunelleschi ein Bild gemalt haben soll (p. 66. S. 3), führt m. E. auf Bandinelli als Quelle hin. Der ganze Passus nebst Angabe der Herkunft steht in zwei Reihen am untersten Ende von p. 61a der hs. und erweist sich bereits durch seine blässere und flüchtigere Schrift sowie durch den zurückgebliebenen Goldsand als frischen Nachtrag. Ich war lange zweifelhaft (*vid.* V. F. IV. p. 208), ob Bernardo oder Bartolommeo Cav. zu lesen sei. Im Texte (p. 66. 30) entschied ich mich kurz für Ber(*nardo*); doch wurde mir danach immer klarer, dass Bar(*tolommeo*) die grössere Wahrscheinlichkeit für sich habe. Wer war dieser Bartolommeo Cav.? Wiederholt rieth ich auf Bart. Cavalcanti (1503—1562), Verfasser einer Rhetorik. Dieser Mann hatte in der wilden Zeit der Kämpfe um die Freiheit von Florenz, bez. der Einsetzung des Principates eine politische Rolle gespielt. 1530 weilte Baccio Cavalcanti als Gesandter beim Papste, 1537 unter den Fuorusciti gegen Herzog Cosimo beim Könige von Frankreich; nach dem Treffen von Montemurlo war er geächtet. Dass er eine besondere Autorität in Kunstsachen gewesen wäre, wissen wir zwar nicht. Doch dass ist nicht beweisend. Wohl aber spricht folgender Umstand entschieden gegen ihn: X schrieb seinen Text

c. 1540, jenen Marginalzusatz noch später nach Beendigung des Textes *(vid. sup.)*. Von Baccio Cavalcanti müsste er aber jene Mittheilung schon vor 1537 gewusst haben (denn dass X sich brieflich an ihn gewandt hätte später, wird Niemand im Ernst annehmen wollen). Wozu war da noch eine posteriore Randbemerkung nöthig? Und somit gebe ich im Hinblick auf den Bandinelli im Anhange den Bartolommeo Cavalcanti[1]) auf, um jetzt entschieden für Bartolommeo (Baccio) Cavaliere auch p. 66. einzutreten, an den ich bereits V. F. II 435 gedacht habe. (So X p. 261. 266.) Und mit dieser Erklärung der Abbreviatur, welche bisher soviel Kopfzerbrechen gemacht hat, ist alles in schönster Ordnung. Die Notiz wird X gelegentlich in den Jahren 1541—44 erhalten haben; sie ist auch ganz im Stile der sonst von Bandinelli bekannten z. B. über Donatello. Bandinelli selbst hatte sich mehrfach im Malen versucht, allerdings die Kritik und den Spott des Publikums erst recht damit hervorgerufen. Ich bitte demnach p. 66 Note 1 Bar. Cav. korrigiren und darunter Cavaliere Bartolommeo Bandinelli verstehen zu wollen. Weitere Zusätze, ich wiederhole es, gehen aber m. E. in dem ganzen übrigen Texte der hs. auf Bandinelli nicht zurück.

Pag. 116. Filippino Lippi und Franciabigio. S. 1 = hs. p. 93b. 1 Pittore fiorentino 1. 4. 19 filippo S. 2 ist Randzusatz 4. 20 firenze 4. 23 Dipinse 4 strozzi 5 sta maria nouella 6 carmine 7 branchaccj, 8 masolino 9 sto spirito 9. 21. 26. 27. 29 vna 10. 22 tanaj 10 nerlj 11 fece 12. 21 *(2×)* 23 san 12 martino 13 et 14 nunziata 15 puote, S. 8 links am Rande 16 consiglio 17 signorj — tauola doue 17. 25. 28 e 17 nr̃a donna 18 vinci —; *vac.* 20 E 21 franceschο — miniato — Tauola 23 donato schopeto 25 campora — marignolle 27 pugliese, 28 cose 29 vn — che = hs. p. 94a. — Endpunkte *vac.* — 7. 19. , et — 1 *(2×)*. 2. 3. 10. 14. 22. 28. 29. 30 *(2×)*. , *vac.*

Pag. 117. 1. 3 vna 1 astanza 3 filippo — mana 4 lungha, —, et conosceua, — luso 5 ricorreggiere, 7 Pittore fiorentino Dipinse 8 nunziata 9. 11 nr̃a donna 10 sto — aseruj — 11 sta lisabetta 13 Basso — Dipinse il *(del.)* listoria di *sup.* cesare che e portato con molte al *del.* S. 7 auf der unteren Reihe von p. 94a. 16 pietro perugino dicepolo — sandro — Endpunkte *vac.* Filippino Lippi steht bei Billi auf der Zusatzliste. Billi, der Zeitgenosse Filippino's, bietet eine besonders reichhaltige Vita. Am ausführlichsten ist Vas. S. 1 = Billi p. 49 S. 8 — S. 2 = vielleicht mündliche Mittheilung Vasari's; wenigstens erzählt derselbe, dass Filippino

---

[1]) An den p. 364 erwähnten Bart. Cavalcanti ist nicht zu denken, da „fra" fehlt.

Lippi „amaestrato“ wäre von Sandro Bott. Doch kann auch eine andere Quelle in Betracht kommen. X und Vas. sind in dieser Vita durchaus von einander unabhängig. — S. 3. 4 = Billi p. 50. S. 2. 3 (Vas. nach Billi und Autopsie). Woher X weiss, dass Starnina die Brancaccikappelle begonnen (Billi. Vas. *vac.*), vermag ich nicht zu sagen; vielleicht eigene Erfindung unter irrthümlicher Beziehung auf p. 61 S. 8. — S. 5. 6 = Billi l. c. 10 und andere Quelle (der Relativsatz nellaquale etc., der auch bei Vas. *vac.*) Vas. beschreibt das Bild falsch. — S. 6 *om.* Vas. — S. 7 = Billi l. c. S. 6. 7. Billi's Bemerkung, dass Pietro Perugino die Tafel vollendet habe und zwar molto male, *om.* X (aus welcher Ursache?) (Vas. sagt richtig le figure dal mezzo in fu). — S. 8 = Billi *vac.* Andere Quelle. (*vid. sup.* p. 112. 2.) V 1. 2 nennt ein fertiges Bild für die fala, doue ftauano gli otto di pratica, und il difegno di quella grande nella fala del configlio, die er, weil er starb, nicht mehr vollenden konnte. Vas. *om.* Lionardo's Antheil. Ob X die erstere meint? sala minore del Consiglio wäre dann bedenklich; maggiore erwartet man; für die sala maggiore war aber nach Vas. die zweite Tafel bestimmt. — S. 9 = andere Quelle? Billi S. 11 in anderer Fassung. V 1. 2. führt nach Billi eine tavola in San Saluatore fuori di Fiorenza und einen Iddio padre in San Francesco nel poggio di San Miniato auf, dh. er nennt, wie Sans. II. p. 467 richtig vermuthet, zweimal gedankenlos dasselbe. Das letztere hat er gesehen, dass erstere blind aus der Vorlage kopirt. — S. 10 bis 12 = Billi S. 4. 5. 8. (Vas.) — Pag. 117. S. 1 bis 3 = Billi S. 1. 9. 12. Die sehr unwahrscheinlichen Anecdoten sind für Billi charakteristisch (Vas. S. 9 *vac.*)

Franciabigio † 1525 *vac.* Billi; sein libro ist also vorher abgeschlossen. X hatte den Maler wohl persönlich gekannt; ob er nach eigenem Wissen oder nach Mittheilungen Anderer (Pontormo's z. B.) geschrieben hat, vermag ich nicht zu sagen. Vas. nennt dieselben Werke. — S. 6 habe ich nach Vas. ergänzt, der hier besonders gut unterrichtet ist, hat doch Paul Giovio die Gegenstände den Malern (A. d. Sarto, Jac. Pontormo etc.) angegeben. — Wie es scheint, wollte X noch ein Leben Perugino's anschliessen, von dessen Malereien in Florenz er gehört haben mochte (*vid.* auch Billi p. 50 S. 6). Es fehlten überhaupt in seinem Texte noch die umbrischen Maler, darunter besonders Raffael, den er bisher mit keinem Worte erwähnt hatte. Dazu ist es freilich nicht gekommen. Wie weit X' möglich gewesen wäre, bei einer definitiven Schlussredaktion diese Lücken zu ergänzen, entzieht sich der Beurtheilung, da die Materialien im Anhang nicht vollständig vorzuliegen scheinen.

Mit Franciabigio hört der zusammenhängende Text der hs. auf.

Was nun folgt, sind bunt durch einander gewürfelte Notizen verschiedener Provenienz und Zeit, wie ich dies bereits z. Th. angedeutet habe. Ich theile jetzt das Einzelne mit:

Pag. 94 b. fol. 95. 96. 97 und 98 der hs. hat X leer gelassen, wohl um noch für spätere Zusätze Platz zu behalten. Fol. 99 bis 106 sind acht Blätter kleineren Formates, dadurch bereits als nicht zu der ursprünglichen hs. gehörig bezeichnet. Dieselben hat X mit Notizen über römische Monumente (wohl 1546, also nach der Abfassung des zusammenhängenden Textes) beschrieben und seinen Materialien einverleibt. Heftung und Foliirung sind modern. Ich habe sie, weil offenbar später entstanden, erst p. 125 seq. abgedruckt (*vid.* dort). — Fol. 107. 108 der hs. folgen die von anderer Hand geschriebenen Memorie a di 14 di Marzo 1543 (p. 133 seq. *vid.* dort), ebenfalls, wie erwähnt, ein späterer Zusatz. Erst p. 109 a hebt wieder die Fortsetzung der hs. an mit verschiedenen Materialien und Einzelnotizen, die ich nur zum geringen Theile in meinem Texte bringen konnte, soweit sie dort nicht hineinpassten, hier (genau in der Orthographie von X) nachtrage.

Pag. 109 a der hs. in aparenza rilieuano che le fiure dell' orghano sopra l' altra (altra *del.*) nuoua (*sup.*) sagrestia Di mano di Luca della robbia (von Di an *sup.*) che sono con molta diligentia finite, che a gran pezo non hanno aparenza dal piano di terra quant' han quelle, — Weiter steht nichts auf der Seite; wie man sieht, Entwurf zu p. 80. S. 2. 3, wohl vor Abfassung der Vita im Texte von X niedergeschrieben.

hs. pag. 109 b ist leer. **Pag. 110 a.** Resta la pittura, La quale apresso gli antichj non fu mai in picchola stima; Scriuono gl'egipzij la pittura essere loro inuentione. X hat aus der Apologia vor dem Dantecommentare Landins den Passus über die Kunstentwickelung zu kopiren begonnen, unterbrach aber den Anfang. Unter diesen paar Worten stehen noch einzelne grosse Buchstaben, als ob X Schreibversuche gemacht hätte; (dies und das Folgende ist nämlich sehr sorgfältig geschrieben). So finden sich FF, dann weiter unten R, darunter R, darunter F, ein einem Fragezeichen ähnlicher kleiner Schnörkel, dann in schräger Lage nochmals ein F. Darunter endlich secondo il land: und die pag. 118 meines Textes abgedruckten Namen von Künstlern. X schrieb also zunächst aus dem Texte LD's., wohl behufs besserer Uebersicht, die einzelnen von LD. aufgeführten Künstlernamen aus und liess dann den Wortlaut des ganzen Passus in der Apologia in extenso und verbotenus zum zweiten Male (hs. fol. 110 und 112) folgen.

Text p. 118 = hs. p. 110 a (in der Anordnung und mit den Zahlen von X) 1 cimabue 3 maso — (sic) 4 stefano 5 masaccio zwischen

4 und 5, aber links davon filippo 6 fra filippo — (sic) 7 andreino — imp.: (sic) 8 vcello 9 fragiouannj Pag. 110b. der hs. (= Text p. 118. S. 1. bis p. 119 S. 13.) 13 egyptij 14 d'egitto — grecia, Madegrecj 15 che 16 Corintho, — vna 17 lombra — , dipoi — vno — Endpunkte (excl. S. 1) *vac.* — 14. , et — 13. 15 (2×). 16. , *vac.* — Text p. 119. 1 adipignere, 2 Monocromata — 1. dun (sic.) 2. 3 Anführungsstriche *vac.* 3. 23. , e 4 Plinio, — troiane 5 pittorj , — grecia. Ich druckte die Namen gesperrt 6 sicinio. 7 ephesio — dignita, 8 lodatj: 11 italica 13 fiorentino 15 egrecj 16 fiure ne 17 se, — lasciaua, unterstrichen 19 fiorentino coet (*del.*) coetaneo — Dante, 21. , E 22 pitture, — Mirabile — roma 24 differentj, 25 propii, — Giotto, — troiano 26 Tra — e 27 Maso, — enominato mit to beginnt hs. p. 112a nach der modernen Zählung. — scimia, ich hätte das Wort gross schreiben sollen — 28 expresse, — uolle, 29 taddeo gaddj, 30 gran *sup.* — uniuersale, 31 puro sanzo — all 32. , fu 33 fare, — Endpunkte (excl. S. 2. 4. 6.) *vac.* — 3. 7. 8. 28. 30 (2×) 33. , *vac.* — 3. 6. 9. 11. 12. 14. 16. 19. 30. 32. , et

Pag. 120 (Text) 2 hornato, — , ualse 3 rilieuo negli 4 fittj, 7 fare, — uccello 8 danimalj — paesi artificioso 9 giouannj 10 diuoto hornato 12. , seguitò 13 excellente, 14. , valse — scultura, 15 affermano luj 16 suto unterstrichen. — , e 17 luj, 18 scultore da 21 imitore 22 assaj, 24 molte repuliua —, non 25 quell 26. , E 27. , per Bronzo 28 Batipsterio, restono — antonio 29 rosso, — Endpunkte (excl. S. 4. 5.) *vac.* — 3. 5. 22 (2×). 24. , et — 1. 12. 17. 19. 20. 25. 28. 30. , *vac.* Das Ganze ist höchst sorgfältig, auch hinsichtlich der Interpunktion geschrieben. LD. folgte, wie erwähnt, zum Theil Filippo Villani, zum anderen Theile eigenen Informationen (*vid. sup.* ad Botticelli p. 354 seq. Den Abschnitt Fil. Villani's habe ich nach der lateinischen Originalfassung in meiner Ausgabe Billi's p. 76 seq. mitgetheilt). Das Excerpt hat X nicht für den antiken Theil, sondern nur für die Parte Seconda gemacht und selbständig unter Variirung des Ausdruckes verarbeitet. Nicht anders that es X mit Plinius, Billi und seinen sonstigen Quellen. Die hier von LD. vorgetragene Ansicht über Herkunft und Entwickelung der (florentinischen) Kunst, z. Th. bereits in Ghiberti's Commentarien vorbereitet, hat Vas. übernommen, doch im Einzelnen vermöge seiner unendlich besseren Uebersicht und Kenntniss ausgeführt und erweitert.

Mitten in dieses Excerpt ist ein mit Notizen theils von einem Anderen theils von X beschriebenes Blatt ohne Rücksicht auf den Zusammenhang als fol. 111 eingeheftet worden, wohl als die hs. in den Besitz der Magliabechiana gekommen war. Heftung wie Foliirung des Bandes sind also modern, und wie dieses Beispiel zeigt, keineswegs mit der gehörigen Sorgfalt

vorgenommen worden. **Pag. 111 a der hs.** Dedalo nella architettura etc. bis fecono. Darunter Cristofano Land. nel p° lib. delle ode di orat. od. 3 *vid. sup.* p. 17. 158. Darunter Cares Lydio etc. *vid. sup.* p. 30. 172. Alle Notizen dieser Seite hat nicht X (demgemäss p. 173 zu corrigiren), sondern ein unbekannter Zeitgenosse geschrieben, über dessen Persönlichkeit jede Andeutung fehlt. Vas. oder Adriani ist es nach der Schrift zu urtheilen nicht gewesen. Dieser Gewährsmann kannte das Unternehmen von X, war vielleicht um Rath und Beihilfe von X angegangen worden und entsprach dem Gesuche durch diese Beisteuer. Er nennt darin Landin wie Plinius. Geht auch, wie wohl anzunehmen ist, dieser Beitrag der Abfassung des Textes von X zeitlich voraus, so ist doch nicht erst durch ihn X auf LD. oder Plinius hingewiesen worden; vielmehr kannte unser Autor schon vorher diese Werke. Ob diese unbekannte Quelle noch mehr geliefert hat, ist bei dem Mangel weiterer Excerpte nicht zu sagen. **Pag. 111 b der hs.** Mehrere unzusammenhängende und unverständliche Worte von derselben fremden Hand z. B. tria genera menbra quam pluribus — hemorroedes etc. Auf pag. 111 b., doch verquer, hat X nachträglich geschrieben: compositione ritrouata da raffaello daurbino che per chiaro teneua fussj lo stuccho antico *darunter* calcina tanto luno quanto laltro marmo petto aqua. Ueber dem Ganzen ein zerstörtes und darum unlesbares Wort. Das Ganze bezieht sich wohl auf Giovanni's da Udine unter Raffaels Leitung ausgeführte Dekorationen, von denen theilweise mit ähnlichen Worten V 2 in der Vita Giovanni's berichtet.

Pag. 112 a der hs. also Fortsetzung des Excerptes aus LD. — Text p. 119 von R. 27 an. **Pag. 112 b. 113 a** sind leer. **Pag. 113 b.** — Text p. 114 S. 4—8 *vid. sup.* p. 374 seq. Ich erwähnte, dass dieses Blatt grösser im Formate als die Blätter des Bandes, später, wahrscheinlich gleichzeitig mit den ricordi auf p. 125 seq. der hs. zugefügt worden sei. **Pag. 114 a der hs.** Dal cocuzolo del capo della fiura sino doue si giudicha essere la pianta del pie che nella barcha , e di lunghezza dall' vn corpo all' altro dello spagho. *Darunter* E dal cocuzolo del capo all' orlo della barcha, e di lunghezza dal capo dello spagho sino al secondo nodo. *Darunter* E dal cocuzolo del capo al piede. Der Rest der Seite sowie **p. 114 b der hs.** sind leer. — Sehr schön geschriebene Notizen unbekannter Provenienz im Formate der hs. wohl über Maassverhältnisse der menschlichen Gestalt. Die Handschrift ist nicht die von X, aber ihr sehr ähnlich, auch nicht diejenige auf p. 111 a b. Ueber ihre Entstehung, ob vor oder nach der Abfassung des Textes von X, vermag ich nichts zu sagen; jedenfalls hat X von den Notizen keinen Gebrauch gemacht. **Pag. 115 a der hs.** nel 1322 del ese giugno *(del.)* luglio *(sup.)* addj 7 — sapiccho fuoco insul

ponte uecchio earsono tutte le botteghe cherano dal mezo ilponte inqua con molte case disotto alle uolte et infra quattro settimane uegnente *(sic)*, saprese all altre botteghe dall altro lato e arsono tutte e la casa de mannellj

E in quel tempo vn sottile maestro difiena per suo artificio fece sonare la gran campana del popolo difirenze chera stata 7 — annj *(sic)*, che nessuno l'hauea possuta fare fonare adistesa essendo XII huominj, e egli lacconcio in modo che dua la poteuano muouere et mossa un folo la fonaua efugli donato 300 fiorinj

nel 1324 si feciono le torre *(sic)* a firenze e a barbachanj alle mura et si rinforzorno. — Von X geschrieben, doch flüchtiger und wohl auch spät nach Herstellung des Textes. Es ist ein Excerpt aus Giovanni's Villani Cronaca IX cap. 148 und 246, jedoch mit Abweichungen vom Originale. Unablässig, wie es scheint, forschte X, theils indem er andere um Auskunft anging, theils indem er verschiedene Schriftsteller seiner Heimath selbst excerpirte. Die Schlussredaktion des Ganzen wäre demgemäss sehr reich geworden. **Pag. 115b. 116a b. der hs.** sind leer. **Pag. 117a. der hs.** *vid. sup.* p. 142. 143 des Commentares ad p. 4 des Textes.

Pag. 116b. der hs. (sic. Fehler in der modernen Foliirung) = Text p. 121. ex — antonij belli (billi) Alle Worte sind klein geschrieben excl. R. 3 Giottino 6 Gaddo 7 Stefano 16 L.ᶻᵒ 25 P.ʳᵒ 26 Sandr.ᵒ 27 Aleffo ferner 18 memj Die Interpunktion rührt von mir her. Nur zweimal hat X den vollen Namen des Autors oder Besitzers der Quelle mitgetheilt, welche er nächst Ghiberti zur Grundlage seines Textes gemacht hat (p. 51. 121). Gewöhnlich spricht er vom libro di ant.ᵒ (p. 51? 52. 53. 54. 60. 61. 62. 81. 88. 91? 103.). Während aber X an der ersten Stelle (p. 51.) deutlich Billi schreibt, besteht über die Form des Wortes auf p. 121 Zweifel. Allein für sich betrachtet, muss b e l l: gelesen werden; aber auch dabei regen sich wieder Bedenken, da entweder X aus ursprünglich geschriebenem bill: ein bell: oder umgekehrt aus ursprünglichem bell: allerdings nur unvollkommen ein bill: corrigirt haben kann. Sicher jedoch ist, dass weder belli noch billi p. 121 steht, sondern entweder bill: oder bell:, gleich als ob eine Abbreviation für ein längeres Wort (wie z. B. belluno, bellino, belluccio u. dergl.) vorläge. Wenn ich trotz alledem jetzt, gegen meine frühere Meinung (V F. IV. p. 208) und vor Einsicht in das vollständige, besonders in das urkundliche Material, mit Milanesi p. 121 a n d e r L e s u n g B i l l i f e s t h a l t e, so leiten mich dabei folgende Gründe: Einmal die Rücksicht auf das klar bezeichnete Billi p. 51; sodann glaube ich nach eingehender und wiederholter Betrachtung des Wortes, dass X billi schreiben

wollte, und dabei ihm die Verwandlung des i aus einem irrthümlich vorher hingeschriebenen e (bell:) nur nicht besonders geglückt sei. 3) Gleichfalls mit Rücksicht auf p. 51 erscheint die Annahme einer Abbreviatur unmöglich. 4) Eine Florentiner Familie Belli kenne ich nicht. Wohl gibt Vas. schätzenswerthe Nachrichten über seinen Zeitgenossen den intagliatore di pietre Valerio Vicentino aus der Familie Belli († 1546), und dieser Valerio war nach Milanesi's Stammbaum, dessen Richtigkeit ich nicht verbürgen kann (V. p. 393), der Sohn eines 1514 gestorbenen Antonio. Danach könnte man vermuthen, es handele sich in der That um diesen Antonio Belli; allein ganz abgesehen davon, dass dann Billi p. 51 ein Schreibfehler sein müsste, dass es ferner auffällig ist, wenn Vas., der Billi doch auch benutzt hat, davon bei dem Leben Valerio's gänzlich schweigt, stammte die Familie Belli aus Vicenza, und endlich habe ich bereits angedeutet, dass das von X bezeichnete libro di Antonio über 1514 hinaus erst in den zwanziger Jahren entstanden sein muss. 5) Wohl aber existirte eine Florentiner Familie Billi über die ich eine Reihe, urkundlicher Nachrichten in meiner Ausgabe Billi's (p. 67 seq.) zu bringen in der glücklichen Lage bin; und dadurch wird alles auf's beste erklärt. Die vorliegende Liste bei X (p. 121.) stimmt genau mit dem ersten Theile derjenigen im Strozzianus (Billi p. 1.) überein. Mit derselben hat also unzweifelhaft Billi's Text im Originale begonnen. Aus dem Umstande, dass X nur die Hälfte des ersten die Maler umfassenden Verzeichnisses gibt, also bis rund 1500 etwa, darf nicht gefolgert werden, dass in der von ihm benutzten hs. Billi's die zweite Hälfte und die beiden Zusatzlisten aus irgend einem Grunde weggelassen oder noch nicht hinzugefügt waren; denn X hat ja thatsächlich alle von Billi aufgezählten Künstler, wenngleich in einer ihm eigenthümlichen Anordnung, aber genau nach dem Tenor der Vorlage abgehandelt. Es scheint vielmehr, dass das auf die erste Hälfte bei X zunächst folgende Blatt mit dem Reste der Künstlernamen und vielleicht noch mit anderen Notizen verloren gegangen sei, vielleicht als die hs. noch in der Gaddiana war, oder beim Uebergange in die Magliabechiana, jedenfalls vor der jetzigen Bindung und Foliirung. — Alles Weitere über Billi und diese Liste *vid.* in meiner Ausgabe Billi's.

Pag. 117a. bis 120b. der hs.: Vier kleinere von X beschriebene Blätter, etwa in Oktav, welche nachträglich der hs. eingefügt, doch vor den Ricordi von 1544—1546 entstanden sein mögen. **Pag. 117a der hs.** = Text p. 132 IV. Die Eigennamen klein excl. 14 Baccio 15. 21 Jacopo 16 Gio~ 17 Raffaello 18 Tribolo 19 Cecchino 20 Lorenzo 21 Po~ 22 il Bugiardino — Endpunkte *vac.* Wie es scheint, hat X nach der Abfassung seines Textes, der von den gewesenen Künstlern (mit Aus-

nahme Michelangelo's) handelt, das Bedürfniss empfunden, auch noch solche der Gegenwart wenigstens einmal erst dem Namen nach, soviel er davon in Erfahrung bringen konnte, und ohne dass ihm Vollständigkeit zu erreichen gelungen oder Absicht gewesen wäre, zusammenzustellen, um dann später was er über ihr Leben und ihre Werke wusste hinzuzufügen. Denn einen anderen Zweck hat m. E. diese (wie die Text p. 132. Nr. III mitgetheilte) Liste nicht. So begann X überhaupt zu arbeiten. In dieser Aufzählung finden wir Raffaels und Perugino's Namen. Merkwürdig, dass X über diese Künstler, die doch in Florenz gearbeitet und tiefe Spuren ihrer Thätigkeit hinterlassen hatten, wenigstens Perugino, während Raffael mehr der empfangende war, nicht mehr wie ihre Namen gewusst zu haben scheint. Denn das X nur Florentiner Künstler abhandeln wollte, ist mit Rücksicht auf Liste (p. 132) und darauf, dass er ja bereits nach Ghib. Sienesen gebracht hat, anzunehmen unzulässig. Bernardo Lanciaio und il Gauina kenne ich nicht.

Pag. 117b. der hs. ist leer. — **Pag. 118a. der hs.** 1° caualiere di broccho in Bologna (i. B. *sup.*) essendosi andato a lauare il capo e *(sic, wohl a oder da)* un barbiere et lascio uj iguantj torno indreto et disse harestj reperte unpaio di guantj *(del.)* chiroteche *(sic. sup.)* reliettj *(sic)* per obliuione sul sostentaculo de pannocólj nella barbitonseria. Danach 1° uillano che glimostra *(del.* dieses Wort) uoleua gli cambiassj *(sup.)* vno scudo gli disse ujllano proteruo nimico del colloquio urbano ua a canbiataj dell' auro che ti cambieranno il tuo auro. Danach essendo per vna uia stretta doue erano un paio di buoj disse questj buoj cornupetano o calcjpetano. Danach et cosi disse ch'era a cauallo et haueua vna staffile piu lungho che l'altro avno apropinquantj oime e abreuiamj questo sostentaculo. Das sind Schnurren und Anecdoten vom witzigen Burchiello *vid. sup.* ad p. 60. 8. — **Pag. 118b. der hs.** metteruj mo *(maestro)* Andrea da Pisa fece la porta di san giouannj verso i caldonaj nel campanile le historie e credo 1° deuangelistj nella faccia di santa mª del fiore. Verkehrt auf die Seite von unten nach oben geschrieben; ist Nachtrag ad p. 87. 5—12. — **Pag. 119a. der hs.** Donato fiorentino scultore detto Donatello degno verame *(del.)* fra li antichj excellentj et varj huomini d'essere con numerato fu *(del.)* mirabile fu in compositione, et pronto in varieta, et le sue fiure che *(sup.)* di gran viuacita apparischano con tale ordine (c. t. o. *sup.*) situaua che apparino l moto, et assaj intese di prospettiua — darunter von anderer Hand kalligraphische Versuche: donato sonn somma mente di meno non ho mo sommº son sono und darunter von X' Hand eine kurze Rechnung. Das Ganze bezieht sich ad 75. 1 *(vid. sup.* p. 282 seq.) — **Pag. 119b. der**

hs. ist leer. — **Pag. 120a. der hs.** Untereinander geschrieben: Donato — lucha della robbia — Ant^o^ del pollauuolo — e pittorj sanesj — Michelozzo seguire di poi gli altri — cioe Desiderio — Lorenzo di Biccj padre di Biccj Biccj — Masaccio — Guido chiamato Guidolino — fra giouannj — Pagolo vcellj Darunter durch einen Strich getrennt fra filippo — Andrejno — franc^o^ dipesello. Parallel mit den letzten drei Namen, doch getrennt durch einen Strich Giovannj dasano (sic) — Lippo — Mariotto nipote dellorchagna *(vid. sup.* p. 60. S. 5; 265.) — Andrea del uerrocchio. Darunter Pietro Perugino — Jacopo da Pontormo — Ridolfo del grillandaio — franc^o^ Bacchiaccha. Wie man sieht, liegen Dispositionsentwürfe für spätere Ergänzungen vor. — **Pag. 120b. der hs.** Vier Reihen von der Hand X'; drei davon: nella nouella dimestro (sic) simone dauilla quando mandorono incorso m^o^ Simone dauilla *(vid. sup.* ad p. 57. 12) gehen verkehrt von unten nach oben, eine: fu lorenzo ghiberti nel 1400 — *(vid. sup.* ad p. 70. 1.) der Blattlage gemäss. — **Pag. 121a. der hs.** Wieder die alte Blattgrösse, also wohl vor dem Texte entstanden (?): 4 Giotto Dicepolo di Cimabue (D. d. C. *del.*) seguito Dipoi et non tanto fu suo Dicepolo quanto dessa natura. Darunter Passando. Das Ganze schräg durchstrichen. Es ist also der Beginn eines Excerptes aus Ghib. cap. II. *vid. sup.* ad 50. 6. Darunter ist mit Tinte gezeichnet die Figur eines Mannes, offenbar eine Wiederholung der Dombüste Giotto's *(von Benedetto da Majano)* und unter derselben ein Gefäss (wohl eine Blumenvase). Zwischen dem Gefässe und der Büste doch mehr seitlich, nach rechts unten steht Ant^o^ detto il r (das r mit einem langen Schnörkel). Offenbar war X der Meinung, die Büste Giotto's im Dome sei ein Werk Antonio's Rossellino. Links vor Giotto's Büste befinden sich zwei Käfer und eine Lucertola. Unter dem Ganzen ein Strich. — **Pag 121b. 122a. der hs.** = Text p. 114 S. 9—11. p. 115. — **Pag. 122b. der hs.** ist leer. — **Pag. 123a. b. der hs.** *vid.* Commentar p. 282 seq. — **Pag. 124a. der hs.** (alte Fortsetzung von p. 122a. b.) Dipinse nella faccia del palazo del podesta piu cittadinj auso d'impicchatj, statj confinatj per lostato, et fattjui per loro ignominia dipingnere, equalj tanto bene = *vid.* ad p. 99. 3. Darunter untereinander 1 sandro di Botticello 2 p^ro^ del Pollaiuuolo 3 Domenicho del grillandaio 4 filippo di fra filippo *(del.)* 5 fra Bartolom^o^ 6 filippo di fra filippo. Zwischen 5 und 6 L^do^ vincj geklemmt 7 L^do^ da vincj *(del.)*. Zwischen 6 und 7 Andrea del sarto geklemmt 8 Pietro perugino 9 Michelagnolo. Von Nr. 4 an (1 bis 3 also nicht) schräg kassirt. Darunter doch mehr rechts seitlich fra Bartolom^eo^ — L^do^ Michele agnolo — filippo di fra filippo — Pietro peru. Wieder Anordnungsversuche Vor dieser Liste nach links, doch verquer steht: Pagolo ucello fiorentino

Pittore fu valentissi (f. v. *del.*) valse assaj nel fare animalj et paesj, et fu buon componitore et vario, et amatore delle difficulta dell' arte, et molto artifizioso nellj schorcj perche molto bene la prospettiua possedeua. = Anfang von p. 99. 6. Darunter: mettere uj m° Dom^co dauinegia come dua mandreino (? sic.) ad p. 101. 8. — Pag. 124 b. der hs. ist leer. — Pag. 125 a. b. der hs. = Commentar p. 282 seq. — Blatt 126 der hs. ist von kleinerem Formate. Pag. 126 a. Andreino da Castagno Pittore cognominato Andreino dellj impicchatj e di qualchuno openione che da vno fatto (*del.*) mo (= *maestro sup. et del.*) cittadino fiorentino. Das Ganze *del.* Darunter Andreino da castagno Pittore cognominato Andreino dellj impicchatj, si dice essere stato da picchol fanciullo leuato da guardare le pecore davno che trouato l'haueua disegnare le lastre, ilquale (*del.*) et (*sup.*) infirenze lo condusse, et alla pittura dare opera gli fece, laquale in modo aprese, che pochj ne sua tempi hebbe de concorrentj, et. Entwurf ad p. 97. 11. — Pag. 126 b. der hs. ist leer. — Pag. 127 a, b. der hs. wieder ein Zettel. non era stato in gratia di Ptholomeo etc. *vid. sup.* p. 166. ad p. 26. 7. — Pag. 127 b. 128 a. der hs. sind leer. — Pag. 128 b. der hs. michele agnolo di L^co Buonarrotj Simoni fiorentino (*f. sup.*) di nobile et antichissima casata, fu da' L^zo de medicj in giouentu aiutato (i. g. a. *sup.*) rileuato, et tirato su, et e molto et hoggi non piu fiorentino ma Romano chiamato (et hoggi bis chiamato interlinear *del.*) bene da confiderare come piu convenientemente chiamare si possa o Architetto |o| Scultore o Pittore concio sia che in tutte atre le ditte faculta habbj tanto perfettamente operato et operj, che non solo i modernj ma li antichj anchora habbia superato, et nella sua vecchiezza, doue la mano et la uista sogliono manchare e vscito fuorj con nuoua et miracolosa opera del iuditio della cappella di Roma come fi uede, ch'ha uolsuto a tutto il mondo mostrare essere vnico (e. v. *sup.*) che (*del.*) et li altrj maestrj di grandissimo (d. g. *del.*) esserli (*sup.*) inferiori, et egli essere vnico et solo (von et egli an *del.*) — Entwurf zu Text p. 113. 1. 2. Aus dem kassirten interlinearen Satz ergibt sich, dass X einige Jahre nach 1534 schrieb. Aus fi vede folgt noch nicht, dass das jüngste Gericht fertig war (*vid. sup.* p. — —). Damit ist die hs. zu Ende. Nachzuholen bleiben hs. Blatt 99 bis 108 (vid. V F. II. 292 seq. 437. seq.). Davon sind die ersten acht Blätter (bis p. 106 b.) von kleinerem Formate und von X beschrieben. Blatt 107 und 108 enthält ein von unbekannter Hand verfasstes Memoriale über einige Merkwürdigkeiten zu Perugia, Rom und Assisi. Ich habe bereits erwähnt, wie die auf p. 99 a bis p. 102 a der hs. befindlichen Ricordi im Oktober 1544 niedergeschrieben und 1546 mit Nachträgen versehen sind. Desgleichen ist jenes fremde Memoriale datirt.

Text p. 125. S. 1 = hs. p. 99 a. Auf San piero di roma verweist eine Hand links am Rande; die übrigen Randzusätze sind genau nach der hs. abgedruckt. 1. 4. 10 la 2 giulio II° fatta 3. 23 urbino 4. 12. 15 und am Rande san 4 piero 4. 15. 17 pietro 4. 7 uede, 6 Bramante stato Lis ruinoso, 9 bel vedere, 9. 10 e 9. ; *vac.* 9. 10. 14 vna 13 (2×) biagio — ivlia 14 san 14 (2×) cielso — bianchi, 15 vn — montorio fatto — tempietto 16 doricha, 18 suo, 21 su su — fra 22. 24 iocondo vinitiano, — raffaello — uinitiano — ant° dasangallo 24 dipoi Endpunkte und: *vac.* — 2. 3. 4. 5. 10. 13. 18. , *vac.* — 11. 17. 20. , et.

Pag. 126 Text. 1 urbino vrbino — sabricha, 1. 2. 5 (2×) sangallo 2 baldaffarre 2. 3 siena 3 huomo = hs. p. 99 b. — Pittore — architetto, 5. 8. 27 ant° 6 dottobre 7 pagolo terzio S. 2 theils am Rande links, theils interlinear nachträglich eingeschoben und unterstrichen. 9 michelagnolo — aqua pendente 10. 13. san pietro 10. 30 ve 10. 15. vno 12 dorica 13 sinistra, 14 santa — febbre 15. 16. 22. 28. 33 e 15 furuna 15. 16 vna 16 (2×) agnolo 16 buonarotj 19 madonna 23. 27 Bronzo 24 (2×). 28 pollaiuuolo 24 (2×). 28 piero 24 fiorentinj 25 grata, — , e piero 26 volto santo 27 Lis Innocentio, 30 sale, — tre = hs. p. 100 a. 31 raffaello 31 (2×) urbino — Endpunkte *vac.* — 5. 19. 20. 25. , et — 2. 5. 6. 9. 11 (2×). 14 (2×). 16. 19. 21. 23. 24 (2×). 28. 31 (2×). 32. , *vac.*

Pag. 127 Text. 5 Palazo 5. 18 Papa 5. 21. 25. 29. 33 ve 6 sisto, 7 cappella, 8. 9. 19 e 8. 10. 20. michele 8 (2×). 10. 20 agnolo 9 laltare — giuditio 11 lha 12. 22. 26 vna 13 nicchola, 14 giouannj fiorentino 15 san — firenze 17. , come — vene 18 pagolo se 21 santo agustino 23 nostra donna 23. 29 vn 24 iacopo — sansouino 24. 27 sansouino 26 uno = hs. p. 100 b. 26. 31 santa 26. 29 anna 26 andrea 27 (2×) monte 28 uederla, 29 santa — , ve 30 (2×). 33 urbino 31 m^a — pace 33 sibelle — Endpunkte vac. — 2. 16. 27. 28. , et — 1 (2×). 3 (2×). 8. 9 (2×). 11. 10 (2×). 12. 14. 15. 16. 17 (2×). 18. 24. 27. 30. 33. , *vac.*

Pag. 128 Text. 3 chiesa, 3. 4. 6. 7. 12. 17. 18. 19. 21. 26. 28 e 3. 17. 18 vno 4 baldassarre — Rand siena — nr̃a donna 8 santa 8. 22 maria 8 popolo 9 grande di — allaltare 10 andrea 10 (2×) monte 11 sto souino 12. 17. 20. 26 vna 16 (2×). 23 (2×). urbino 16 sappichono 17. — che — madonna 17. 18. vn 18 giuseppo 20 iulio, 21 tutto, S. 6 = hs. p. 101 a. 22 santa — aracelj 22. 25. 31 ve 23 raffaello 24 minerua — san 25 marcho — firenze 26 destra, 27 napolj 28 (4×) filippo — fiorentino 29 (3×). , et 32 lione, — clemente — Interpunktion (excl. R. 10) *vac.*

Pag. 129 Text. 1 caualiere, 2 finite. 4. 10. 19. 29 32 ve 4. 22. 25 vn 4 cristo 5 nudo che 5. 6. 10. 15. 24. 27 vna 6. 26 michele 6 (2×). 26. 27 agnolo 6 buonarrottj 6. 7. 8. 12 (2×). 16. 17. 22 (2×). 24. 25. 27. 31. 33 e 9 tresteverj — M^r 10 agustino chisj sanese 11 (2×). 30 (2×) urbino 11 (2×) che 12 Dei 13 detta loggia *(del.)* volto 15. , dreto 16. 30. 31 raffaello 17 uolta, 18 siena S. 5 = hs. p. 101 b. 19. 25 san 19 pietro amontorio — trasteuerj 20 all 21 (2×) bastiano — vinitiano 22 cristo battuto — piombo 23. , et 24 daltare 25 franciescho 26 stimite — a tempera unterstrichen 31 che 33 vno. — Die übrige Interpunktion *vac.*

Pag. 129 Text. 1 nel 1. 15 ve 2 doricha — bramante 3 architetto tanto — hornato, 4. 8. 16 vna 5. 14. 16 (2×) san 5 pietro — vinchola 5. 8. 10. 11. 18 e 6. 9 (2×) agnolo 7 buonarrotj 8. : *vac.* 8. 9 che 8 laltre 9 michele — vn moise 10 marauigliosa! 11 entrare, 12 ant^o 12 (2×) piero 12 dell pollaiuuolo 13 pollauuolj S. 5 = hs. p. 102 a. 14. 16 iacopo 14 spagnuolj 15 nauona 17 (3×) jacopo — naturale di 18 sansouino — Endpunkte *vac.* — 1. 2. 6. 7. (2×). 9 (3×). 18. , *vac.*

Pag. 102 b der hs. ist leer. Pag. 103 a der hs. = Text p. 131. 1 certosa — firenze 2 pontorno 3 circha 4 orta — cristo 4. 6. 8. 14. 22 e 5 pilato — in frescho am Rande links 7 marie 8 nella S. 6 bis luno links am Rande 10 costorno 14. 16 (2×). vna 14 quando — dua *sup.* 15 in emanj et altre fiure *sup.* 17 ſan benedetto — vno 18 fatte — et S. 12 = hs. p. 103 b. 21. 25 mariotto 21 Dipintore *sup.* — fiorentino 22 buonafe 23 M^o franc^o — sangallo 24 vn — dipinto in vna *(del.)* nella *sup.* — Interpunktion *vac.*

Text pag. 132. 2 vn san lorenzo 4 palazzo, — il — , *vac.* 5 francia — Endpunkte *vac.* Nach Vas. begann Pontormo 1522, als er vor der Pest aus Florenz flüchtete, in der Certosa zu malen. Er war also 28 Jahre alt. — Liste III steht p. 104 a der hs. Alle Eigennamen sind klein geschrieben excl. Benvenuto — Endpunkte *vac.* — hs. p. 104 b. 105 a. b. 106 a. b. sind leer. Pag. 107 a. b. 108 a. der hs. von fremder Hand = Text p. 133 seq. *vid.* V F. II. p. 440 seq. Pag. 133. a — marzo 1. 5 : *vac.* Zwischen die einzelnen Worte hat der Verfasser Punkte gesetzt 2 peruga 2. 3. 15 pietro 2 alaltare 3. 15 perugino 3. 10. 15. 16. 21. 22. 24. 25 e 3 duna 4. 11 dio padre 6 dintaglio 7 fiorentino 7. 11. 17 ; *vac.* 9. 11 dj^o (= d'uno) 9. 14 rafaelo 10 urbino 10. 13. 22 s^o 10 stefano 11 iefu 12 defo — i Genoua 13 nela 13. 22 franc^o 14 piata 15 iten — de priorj 16 apollo 17 laltra 21 maria — agoli 23

euj 24 dono dacefi 25 dicefi doue 26 daltrj — 6. 10. 14 16. 18. 19 (2×). 20. 21. 24. , *vac.*

Pag. 134 **Text.** adj — marzo iroma 1 papa — micelagniolo 2 defa 3 ela — del — dj° 4 es steht da onesto maino, wohl für onestamente verschrieben? 5 grilandaio 8. 10 rafaelo 8 daurbino 8. 19. 21. ; *vac.* 8 debano 10. 14. 16. 18. 19 (2×). 21 e 10. 13 defo 12 E 12. 22 laltre 14 farnefe 16 fatta 19 bramante 20. 21 beluedere 22 apolo 23 quando sentra 23. 26 s° pietro 24. 27 ue 24 piata 25. 29 michelagniolo 26 doue 27 Lis dichano, 28. 30 chrifto 29 ila — mjnerua — 7. 14 (2×). 15. 17. 18 (2×). 26. 27. 30. , *vac.*

Pag. 135 **Text.** S. 1 = hs. p. 107b. 1 Ī 1. 18 mjnerua 1 baco bandineli 2 Lis Ī nela also in nela — al 2. 3. 4. 21 (2×). 22 e 3 leone — chremente 4. 22 ; *vac.* 7 Lis fuora, 8 un 9 troiana 10. 11 (3×). 12 (2×). 24 s° 10. 11 paulo 10 roma 11 petro. 12 timoteo — celfi iulianj — bafili 13 bernardo 14. 16. 20. 22 s^a^ 14 m^a^ nouela 15 E 1^a^ fpina. 1° (*del.*) la cholona 15. 17 chrifto 16 ierufale. 17 E 18 nela 10. 14. 16. 18. 20. 24. : *vac.* 19 (2×) filipo 20 agniese 21 chofi 23 bacho 24 iannj laterano 25 iefu — 4. 6. 8. 17. 21. 22. 25 (4×). , *vac.* S. 15 = hs. p. 108a.

Pag. 136 **Text.** 4 (2×). 11. 16. 26 s° 4. 16. 18 piero 4 paulo 5 brozo 6 la uerga darone 7 christo 8. 12. 14. 26 e 9 doue 10 uentra 11 iñ — spirito 12. 22 rafaelo 12 daurbino 14 s^a^ ana 15 andrea dafanfouino S. 10 = wieder hs. p. 107b. 16 ujncholo — : *vac.* 17 chome fentra — ue — dant° 18 polaiuolo 18. 20. ; *vac.* 20 mjchelagniolo 21 scharano 22 monte. lupo. 23 deferuj 25 tre fontane 26 pagolo — 1 (2×). 3. 5. 9 (2×). 24. 26 (2×). 27 (2×). , *vac.*

Die Ricordi eines Mannes, der vielleicht eine Pilgerfahrt nach Rom über Perugia und Assisi gemacht und bei der Gelegenheit alle ihn interessirenden Curiositäten notirt hat, liegen hier vor. Ein besonderes kunsthistorisches Interesse darf nicht vorausgesetzt werden. Auf welche Weise der Reisebericht in die Hände von X gelangte, ob derselbe vielleicht auf Grund desselben nun seinerseits nach Rom ging und jene Aufzeichnungen p. 125 seq. mit Nachträgen aus dem Jahre 1546 machte, steht dahin. Der Reisebericht bricht mitten in der Aufzählung ab. hs. pag. 108b. ist leer.

Ende des Commentares.

Tavola dei Nomi più notabili.

Correzioni.

Herrn von Fabriczy's neuestes Buch: Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke habe ich nicht mehr benutzen können. Wie ich sehe, ist in den für meine Ausgabe in Betracht kommenden Stellen das in der Edition Billi's im Archivio Storico Gesagte mit allen Fehlern wiederholt. Ich werde an anderer Stelle auf dieses Werk zurückkommen.

Pag. 127. S. 3. 4. verglichen mit pag. 95. S. 7. scheint zu beweisen, dass der zusammenhängende Text früher als die Ricordi verfasst worden ist.

Pag. 148. Schon Dante Purg. X. 32 nennt Polyklet in dem Sinne wie später Ghiberti.

Pag. 153. Ob X Griechisch verstanden hat, möchte mit Rücksicht auf p. 194. (43) doch zweifelhaft sein.

Pag. 180. Füge zu Originaltext (Reihe 25 v. o.) = Quelle A. (Z.)

Pag. 203. Das Datum 1300 stand wohl in Quelle A, was Billi dann blind kopirt hätte. Autor A, der LD. und Manetti persönlich gekannt haben wird, hätte es sich dann auf die beschriebene Weise berechnen können.

Pag. 222. (R. 16 v. u.) unbekannte Quelle A veranlasst.

Pag. 233. Ghiberti hat doch Filippo Villani benutzt, was aus anderen Stellen hervorgeht. Das Fehlen von Scimmia ist Zufall.

Pag. 250. Landin als Quelle Billi's für die Zusätze von Bernardo an ist wohl möglich. Doch mag das non liquet lieber gesagt werden.

Pag. 253. (R. 4. v. u.) also hat Billi (resp. Autor A) nach dem 22. Dec. 1490 geschrieben.

Pag. 258. Jenes von Bald. citirte Msc. „antiche vite de' pittori" (ähnlich Moreni l. c.) kann auch die hs. Gelli's gewesen sein.

Pag. 278. (R. 13. v. u.) Lis Brunelleschi.

Pag. 303. Lis (Landucci = (p. 268 nicht 208) endlich diejenige vom 10. Mai 1506 (Land. p. 276.).

Pag. 331. Lis Verrocchio.

Pag. 355. Landin ist 1424 geboren.

Pag. 378. Ob Bart. Cavalcanti direct geächtet worden ist, mag dahinstehen.

Pag. 384. zu p. 121. Text. Memmj bei Lippo ist Zusatz von X (aus Versehen), dem bei dem Namen der Sienese Lippo Memmi eingefallen sein wird. Billi nur Lippo Fiorentino.

Elenco Della Materia.